^ И224
1

# ИСКУССТВО КИНО

7
1936

20

KNIHO
NOHACOMBO

# ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

## С О Д Е Р Ж А Н И Е

Памяти А. М. Горького . . . . . 3

Б. ШУМЯЦКИЙ — За совершенство мастерства . . . . . 7

В. УСИЕВИЧ — План юбилейного года . . . . . 11

А. БЕК-НАЗАРОВ — Фильм о победе советской власти . . . . . 16

Г. АЛЕКСАНДРОВ — Наша тема — расцвет творчества . . . . . 18

Ю. РАЙЗМАН — Показать людей нашей родины . . . . . 21

К. ЮКОВ — В. Г. Белинский — первый борец за образное искусство . . . . 22

М. БАРДЕШ и Р. БРАЗИЛЬЯШ — Творческий путь Чаплина . . . . . 25

Н. ОТТЕН — Мир, собранный из осколков . . . . . 32

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — «Цирк» . . . . . 39

Б. БАЛАШ — Новое решение темы . . . . . 42

В. НИЛЬСЕН и Б. ПЕТРОВ — Как мы снимали «Цирк» . . . . . 43

А. ПИОТРОВСКИЙ — Фильм о монгольском народе . . . . . 49

З. ЗИЛЬВЕР — Сценарий «Пиковая дама» . . . . . 56

В. ВИШНЕВСКИЙ — Пушкин в кино . . . . . 60

ИЮЛЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1936

Технический редактор Н. АУЗАН
Уполномоченный Главлита Б-25122. Заказ типографии 1122. Заказ издательства № 17. Тираж 6.000. Объем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68.000. Ст. Ат 62×94 Сдано в набор 13/VI 1936 г. Подписано к печати 25/VII 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа. Москва, Арбат, Филипповский, 13.

# ПАМЯТИ А. М. ГОРЬКОГО

Исторические дни, когда народы Советского Союза, гордые и счастливые своей победой, читали торжественные и великие слова сталинской конституции, когда трудящиеся Советского Союза за каждым словом конституции видели результаты своих побед, а трудящиеся всего мира реально ощутили свои устремления и цель в борьбе — эти счастливые дни были омрачены тяжелой утратой.

Умер любимейший художник, один из лучших людей эпохи победившего социализма — Алексей Максимович Горький.

Академик А. П. Каршинский произнес верные и утешительные слова: «Ему удалось дожить до осуществления того, к чему он стремился всю жизнь. Последняя болезнь, унесшая его в могилу, совпала как раз с новым шагом вперед в жизни его родины, с обнародованием конституции».

Социализм и Горький. Ленин и Горький. Сталин и Горький. Все это единые цельные понятия, из которых никак нельзя вырвать жизнь, борьбу, все творчество писателя.

Горький был прежде всего художником. Но это был художник, верный своей эпохе и своему классу. К жизни, к истории, к науке, к борьбе, к произведениям искусства всех веков и всех народов Горький подходил как художник. Но художественное мышление Горького было ярким выражением единства слова и действия, идеи и формы, какое только и может быть свойственно прогрессивному человеку переживаемой им эпохи.

Горькому чужды были пустые и бесплодные идеи «искусства для искусства». Каждый шаг в жизни, каждое слово в искусстве были подчинены одной цели утверждения в ярких, живых и художественных образах здоровых прогрессивных тенденций человечества.

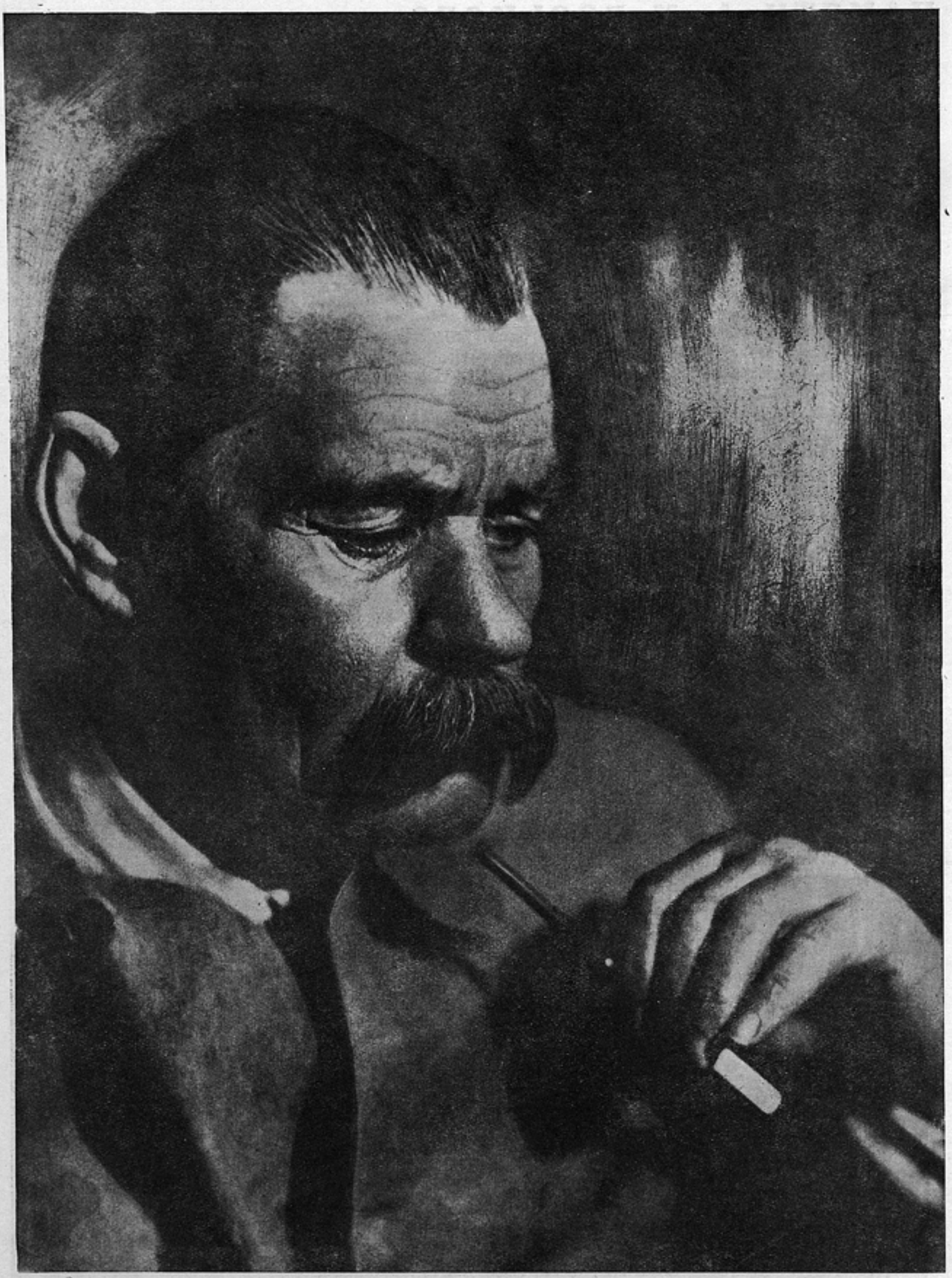
Поиски жизнеутверждения, а затем самое утверждение и творческое созидание жизни проходят основной линией через всю жизнь, творчество, общественную деятельность Горького.

Различные периоды в жизни по-разному отразились на его творчестве. Но творчество было воплощением жизни, особая форма выражения единой тенденции, имевшей на каждом этапе развития художника свои акценты, силу, целеустремленность и целостность выражения.

Отсюда идет ранний романтизм, отсюда же идет тот реализм, каким было проникнуто все творчество Горького последнего периода жизни, к которому художник звал и в речах, и в статьях, и в беседах, и в письмах. Это был художник определенной выучки и складки. Он по-своему отразил в своей деятельности то, чем было сильно и победоносно большевистское движение.

---

**АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ с группой работников кино (лето 1935 года)**



АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ

(фото засл. арт. М. Напельбаума)

Горький в своем портрете В. И. Ленина писал: «Владимир Ленин был человеком, который так помешал людям жить привычной для них жизнью, как никто до него не умел сделать это»...

Ленинскую складку писатель как бы впитал в себя после смерти великого вождя. Он обрушивался всей силой своего литературного таланта, остротою слова на тупоумие и животную ограниченность буржуазных лицемеров от литературы, он резко осуждал лень и поверхность мысли в литературной среде. Он яростно боролся за новую яркую радостную социалистическую жизнь, восторгался молодым социалистическим поколением. С неменьшей яростью он высмеивал, бичевал скудоумие, пошлость и мразь, пытавшуюся своими грязными словами затемнить или опошлить свежие и здоровые ростки новой социалистической жизни и культуры. Горький был подлинный революционный боец на фронте искусства, который своим авторитетом объединял вокруг себя и вел передовые силы искусства не только Советского Союза, но и тех стран, где еще сохранился ненавистный ему капиталистический строй.

Это был художник, мобилизовавший художественные силы на борьбу за коммунизм.

Советская кинематография в лице Алексея Максимовича потеряла лучшего своего ценителя, друга и советчика.

Горький видел почти все значительные картины производства последних лет. И по отношению к каждой картине у Алексея Максимовича было свое особое мнение, часто оригинальное и неожиданное по форме своего выражения и по способностям заглянуть в глубины идеи и смысла художественного произведения. Алексею Максимовичу чужд был дух критиканства. Он никогда даже не ставил своей задачей критиковать произведения кино так, как это принято в среде профессиональных критиков. Алексей Максимович учитывал всю силу кинематографа, способность кино воспитывать, агитировать, заниматься научной деятельностью, средствами кинотехники, учить, быть информатором, натуралистом, этнографом и историком.

Алексей Максимович отчетливо представлял весь смысл и значение переживаемых нами событий. Придавая особое значение различным формам документации, способной отразить все богатство и смысл нашей эпохи, Алексей Максимович с особым вниманием относился к кинематографу, видя в нем одно из замечательнейших средств сохранения для потомства живых картин истории.

Однако было бы неверно представлять Алексея Максимовича как сторонника «документализма»— известного в кинематографии течения. Нет. Алексей Максимович был реалист, сторонник правды, враг трюков, формализма, игры монтажом.

Перед советской научной критикой, историками советского кино стоит актуальнейшая задача: собрать высказывания, замечания, записки, письма А. М. Горького по вопросам кино. Из этих высказываний вытекает основная мысль: «использовать чудеснейшее средство техники для утверждения роста и развития социалистической культуры».

А. М. Горький учитывал, что кинематограф не только искусство, но и наука и учебное пособие и средство информации. Дифференцированно подходя к различным областям кинематографической деятельности, высказывания и замечания Алексея Максимовича имеют одну общую для всех этих областей тенденцию: «реалистически, правдиво раскрывать жизнь, все ее процессы и исторические явления».

Неестественность, надуманность, историческое извращение, натурализм, формалистические выверты — всегда вызывали его резкое осуждение.

Всем кинематографистам особо памятны две встречи.

Одна — в Союзе писателей, на совещании по вопросу о подготовке литературы и кино к двадцатилетию Октябрьской революции.

Другая — в Горках, на квартире у Алексея Максимовича, в связи с приездом Ромен Роллана.

В обеих встречах Алексей Максимович отстаивал реализм, правдивый реалистический показ в кино жизни и исторической действительности. Если продумать критические замечания по отдельным фильмам, высказанные на этих двух встречах, то мы увидим в этих замечаниях основное стремление — направить молодое растущее революционное искусство в сторону социалистического реализма, предостеречь от «детских» болезней искусства, от чрезмерного эстетизма, от натуралистического смакования не типичных сторон жизни, от формалистической извращенности.

Все это очень ценно и дорого для советской кинематографии.

Советская кинематография имеет большой отряд творческих людей, для которых творческие принципы Горького есть их органическое мироощущение, их стиль, их единственный способ образного отображения действительности. Это не только те художники, которые ставили фильмы по произведениям А. М. Горького. Больше того, некоторые из тех, кто ставил фильмы по одноименным произведениям А. М. Горького, несмотря на их заверения, часто бывают очень далеки от горьковского реализма.

Перед художниками советского кино, подлинными реалистами, стоит почетнейшая задача: в художественных образах киноискусства раскрыть всю силу, ясность, простоту и убедительность реализма, утверждаемого Горьким в его творчестве.

Редакция журнала «Искусство кино», выдвигая основной своей задачей борьбу за образное искусство социалистического реализма, ставит перед собой задачу: помочь научной критике и историкам советского кино в собирании, проверке и опубликовании материалов, связанных с высказываниями Алексея Максимовича о кино и об отдельных фильмах.

Советская кинематография должна продолжить и укрепить художественные традиции Горького.

Эти традиции вливаются в общий поток грандиозного течения социалистического реализма, всячески поддерживаемого и укрепляемого заботами о советском искусстве нашего великого вождя и учителя тов. Сталина.

Искусство, руководимое партией Ленина—Сталина, растит новую замечательную смену.

Эти художники должны будут высоко держать знамя Горького, знамя социалистического реализма.

# ЗА СОВЕРШЕНСТВО МАСТЕРСТВА

## Б. ШУМЯЦКИЙ

**Редакция журнала „Искусство кино", помещая статьи Б. Шумяцкого и беседу В. Усиевича, включается в конкретную помощь производству по подготовке к постановке фильмов к 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции.**

**Журнал будет систематически освещать творческую работу над юбилейными сценариями и фильмами. Кинокритики, командный и творческий состав советской кинематографии приглашаются поделиться своим опытом и критическими замечаниями на страницах журнала.**

Сегодняшний день советской кинематографии характеризуется значительным продвижением тех программных установок, которые были даны в указаниях вождя нашей партии и страны тов. Сталина в приветствии работникам кинематографии во время ее пятнадцатилетия,— и той рабочей программой, которую мы тогда для себя выдвинули на основе этих указаний и особенно после возвращения кинокомиссии из Америки и Европы.

В этой программе, первой по важности и реальности, стоит вечно старая и вечно юная задача — еще большего поднятия художественно-идеологического качества наших фильмов. Она тем более актуальна, что 1936 г. является преддверием к двадцатилетию советской власти, когда советская кинематография, как передовое искусство страны, как искусство, рожденное пролетарской революцией, должна будет демонстрировать свои достижения и провести великое соревнование на первенство с прочими отраслями искусства. Отсюда и те высокие требования, которые мы предъявляем к нашим сценарным работам плана текущего года, когда, часто на-ходу пересматривая отдельные сценарии, тут же выводим из строя низкопробные, заменяя их качественными. Так мы за последнее время изъяли из плана несколько десятков сценариев заготовки 1935 г.

Может возникнуть вопрос о том, что, повышая качественные требования к сценариям будущих фильмов, не приносим ли мы в жертву другую сторону той же проблемы — выполнение плана?

Для нас абсолютно недопустимо противопоставление количества качеству. Наоборот, проблему борьбы за качество мы считаем двуединой и каждую из ее частей — неотделимой друг от друга.

Задача борьбы за качество ставится нами таким образом, что примат качества, который советская кинематография постоянно утверждает выпуском ряда качественно огромных кинопроизведений, должен быть и в этом случае доминирующим.

Вторая задача этой программы заключается в том, чтобы ходом лучшего выполнения сценарного и съемочного планов 1936 г. лучше, масштабнее подготовить план юбилейного 1937 г.

В подборе тем и в расстановке исполнительских сил нами поэтому делается сейчас упор на большие темы и сюжеты, оправдывающие не только творческий риск, но и те огромные усилия, которые потребует их реализация. Главное, что мы тут стараемся осуществить,— это то, чтобы в съемочный процесс ввести все наши силы, в первую очередь — ведущих мастеров, значительное число которых до последнего времени находилось в процессе подготовки сценариев или даже в прямом простое.

Самостоятельной задачей является введение в производство новых жанров фильмов, базирующихся на новой технике. Мы говорим о фильмах цветного кино и о первых опытах работы над стереофильмом, которые мы ставим в юбилейном году.

Производство многоцветных фильмов мы ставим в плане большой и серьезной программы. Они будут производиться не только в ведущих студиях Союза (Мосфильм, Ленфильм, Союзтехфильм и Союздетмультфильм), но и в ряде киностудий союзных республик, в первую очередь в Украинфильме и Госкинпроме Грузии. Это будут не только мультипликационные фильмы, но и фильмы игровые, причем в их постановке будут использованы самые совершенные методы трехцветного кино.

Жанры, в которых мы будем работать,— это феерия, сказка, юмореска и, возможно, сатира. Под эти постановки сейчас подводится солидная база специального оборудования заграничного и собственного производства как для съемки, так и для труднейшего процесса копировки цветных фильмов.

В разделе главнейших творческих задач плана стоит задача совершенства кинематографического мастерства. Мы разумеем под этим прежде всего сочетание высокого уровня художественной работы с полнейшим освоением высот новейшей кинематографической техники. Необходимость ликвидации разрыва между ними диктуется нам не столько вопросами рационализации, сколько вопросами творческого порядка.

Выпуск наших последних больших кинематографических полотен воочию убеждает нас в том, что в том случае, когда мастер свободно располагает не только высотой своей творческой потенции, но и арсеналом новейших технических средств для более эффективной реализации художественных замыслов, только в этом случае он может по-настоящему довести замысел до зрителя.

Вот почему задача совершенства, которую мы выдвигаем как очередной лозунг нашего дальнейшего движения, как императивную задачу повседневной работы кинематографии в том творческом соревновании, которое она ведет с другими нашими искусствами, — есть в первую очередь задача и лозунг творческого порядка. Ведь не надо лишних слов, чтобы доказать, что дальше совершенно нетерпимо сожительство, например, хорошей композиции кадра с плохой монтажной его связью, между отличным операторским мастерством и плохой музыкальной и зрительной передачей ритма, между хорошим изображением и плохой работой художника-декоратора, между интересной работой режиссера-постановщика и плохой его работой с актером и т. д.

Становятся буквально невыносимыми явления неряшливости в творческой работе. А ведь чего греха таить — они поразительны не только в наших плохих или средних картинах, но и во всех лучших лентах этого года (начиная от «Мы из Кронштадта» и кончая «Сыном Монголии» и «Искателями счастья»). Для борьбы с этим злом надо изменить наше отношение к отдельным проявлениям неряшества со стороны мастеров, их руководителей и творческой общественности. Последнюю надо превратить в броню, которая поможет нам наиболее эффективно реализовать лозунг — совершенства кинематографического мастерства. Реализация этого лозунга предполагает непрерывный творческий рост мастеров, грамотность технических и вспомогательных работников, непримиримость в борьбе со всякими и всяческими проявлениями дилетантства. Ведь это последнее разлагает сейчас отдельных мастеров наших национальных киностудий, например, украинских.

Реализация этого лозунга означает необходимость большего подъема творческой культуры наших мастеров, большего их интеллектуального развития, большего освоения ими не только начал, но и вершин марксистской эстетики, максимального усвоения ими вершин современной кинотехники.

Стоя у преддверия строительства новой южной базы советской кинематографии («Киногород»), реализация первой очереди которой уже к концу 1938 г. должна создать

**«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»**

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм.

нам новые возможности, мы должны этот отрезок времени использовать для того, чтобы подготовить все условия для создания новых крупных произведений советской кинематографии юбилейного года, и в то же время для того, чтобы совершить подготовку для удвоения выпуска фильмов.

Под знаком этих исключительных заданий должна производиться работа наших студий и их отдельных мастеров. Без излишней крикливости и суеты, с большим упорством и настойчивостью в ряде студий надо произвести отбор лучших кадров и сценариев, выкорчевывать все наносное и случайное, что связывало творческие, производственные возможности нашей кинематографии, необходимо неотложно произвести отбор и выдвижение талантливого и растущего молодняка.

Задачу совершенства, которую мы выдвинули в качестве очередного лозунга нашей работы, отнюдь нельзя понимать в качестве какой-то морально-нравственной доктрины. Если бы ее понимали так, это было бы явным извращением основных задач советской кинематографии. Ее надо понимать как дачу выхода всей этой огромной работе, которую партия, правительство и страна в своей кинематографии провели и для разрешения которой в самой кинематографии созрели на сегодня все необходимые условия. Ее надо в первую очередь понимать как создание плацдарма и условий для развернутого творческого соревнования кинематографиста с кинематографистом и кинематографии с другими областями нашего искусства.

Если взять, например, еще одну сторону этой задачи — достижение наиболее совершенной формы кинематографического произведения, то в отношении ее имеется огромное количество неудовлетворенных требований и, в первую очередь, например, требование предельного лаконизма кинематографического языка. Если до сих пор мы в подходе к этой задаче ставили лишь требование достижения наиболее современного и совершенного темпа и ритма, то теперь это нас уже не удовлетворяет. Нам предстоят большие работы в разрешении этой сложнейшей творческой проблемы. Особенно поучительно в этом отношении сравнение наших фильмов с последним фильмом Чарли Чаплина «Новые времена». Всякий, кто видел этот фильм, понимает, что высота его искусства определяется совершенством владения кинематографической формой, максимальной экономией выразительных средств, которыми мастер разрешает сложнейшие задачи замысла, средств кинематографической формы. Темп и ритм в его произведении достигаются не путем месс на монтажном столе у режиссера и монтажера, как нас пытались уверить распространители побасенок о нашем американском друге, не путем скачкообразного разнопланного построения кадра, а совершенно органическим путем. В выборе предельно лаконической, т. е. подлинно кинематографической формы Чаплин идет уверенной поступью большого мастера. Он не прибегает к судорожным рывкам темпа ни в одном кадре. В этом огромная сила мастерства Чаплина, в этом сила кинематографического искусства.

Было бы неправильно полагать, что у нас не созрели еще силы мастеров для разрешения этой «тайны» творчества в виде предельного совершенства форм кинематографии как новой формы искусства. Нет, эти силы у нас уже налицо, и только наша значительная распущенность, только наша значительная неряшливость и нетребовательность обусловливают сохранение в практике кинематографического мастерства отсталых начал кинематографической формы.

Один из лучших и наиболее вооруженных знанием современной техники наш мастер-режиссер Г. В. Александров в своей прекрасной, высоко художественной постановке «Цирк» показал высоту мастерства в столь молодом для нас жанре, как музыкальная комедия, сделав в этом отношении дальнейший шаг по пути своего роста от своей первой интересной комедии «Веселые ребята». Но даже он — мастер большого вкуса и огромной культуры кинематографической техники—иногда показывает, как не надо использовать кинематографическую форму.

Это о нем, впрочем, не о нем одном, а и о многих других наших, пренебрегающих требованием совершенства кинематографической формы режиссерах можно сказать словами поэта:

«В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь)
Хотелось вроде мне Альбана
Бал Петербургский описать;
Но, развлечен пустым мечтаньем,
Я занялся воспоминаньем
О ножках мне знакомых дам.
По вашим узеньким следам,
О, ножки, полно заблуждаться!
С изменой юности моей
Пора мне сделаться умней,
В делах и слоге поправляться,
И эту пятую тетрадь
От отступлений очищать»

(А. Пушкин, «Евгений Онегин»).

Вместо предельного лаконизма отдельных сюжетных ситуаций и эпизодов, у т. Александрова построение многих сюжетных ходов «Цирка» основано на монтаже аттракционов.

Мы употребляем этот одиозный термин не в том плане, в каком он в свое время употреблялся его апологетами. Нет, мы его берем как профессиональное понятие. Если бы мастер придумал такую композицию кадра, такое построение мизансцен и такую компановку всех этих компонентов, при которой эпизоды перестали бы быть самодовлеющей формой, а сохранили бы силу только средства достижения художественной цели, то тогда в лице музыкальной комедии «Цирк» т. Александрова мы бы имели буквально шедевр.

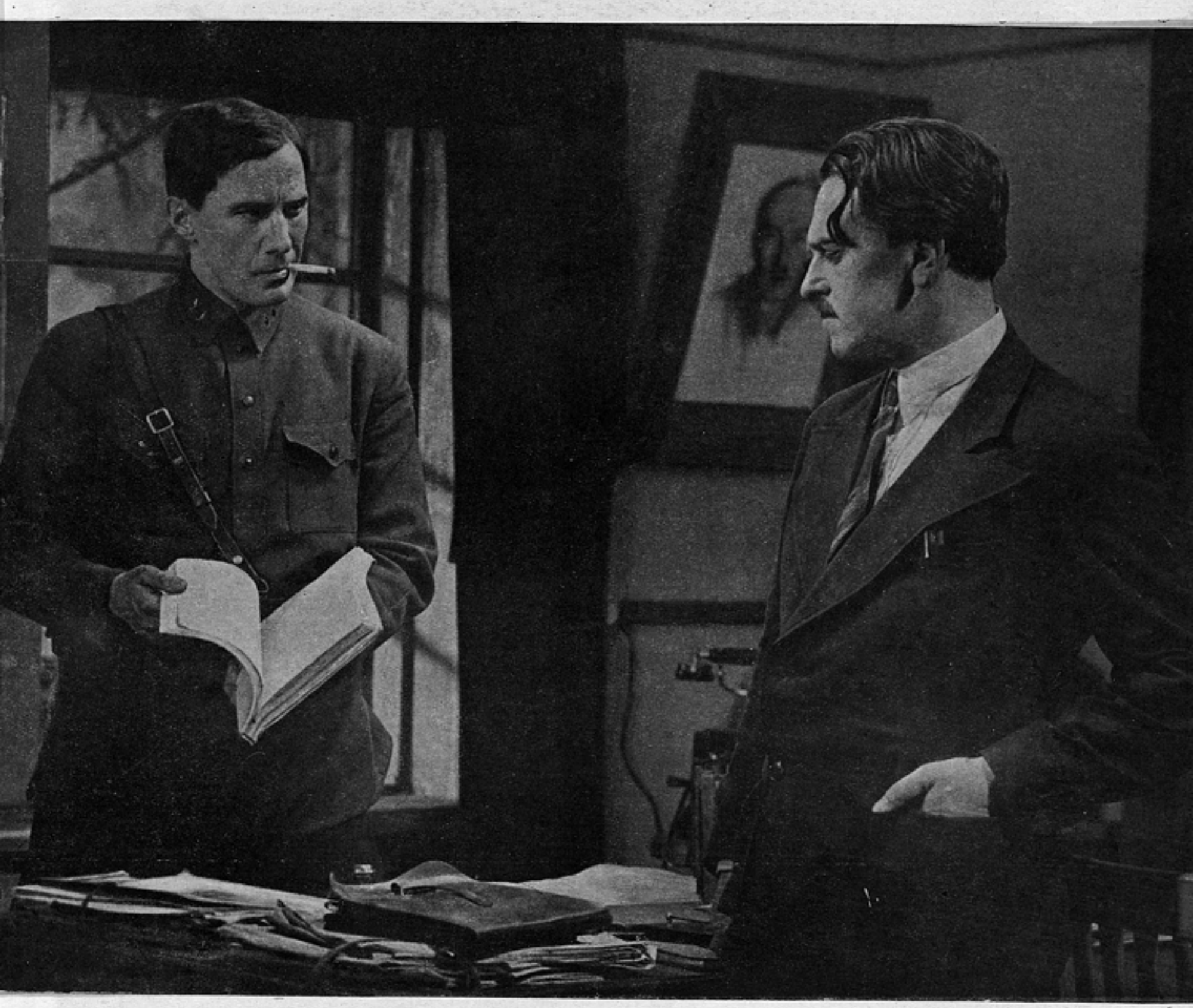
Чтобы не быть неверно понятыми, мы оговариваемся: вместе с лучшими людьми страны мы очень высоко оцениваем фильм тов. Г. В. Александрова «Цирк» и талантливую игру в нем актерского ансамбля, особенно артистов Л. Орловой и В. Володина, оригинального сюжета, огромного режиссерского мастерства, полного изобретательности, блестящих приемов операторской работы шефа-оператора т. Нильсена и музыки. Исключительной высоты достигла в этом фильме техника кинематографа благодаря огромным творческим и техническим усилиям автора почти всех конструкций и руководителя этого дела на «Мосфильме» тов. Морица, роль которого у нас почему-то недопустимо замалчивается. Все это делает «Цирк» лучшим фильмом сезона и единственным у нас в своем жанре. Недаром за первые 14 дней показа этого фильма в Москве он собрал свыше 1 миллиона зрителей.

Но все это, если исходить из общих задач нашего искусства, не только не освобождает этот прекрасный фильм от критики его недостатков, но, наоборот, прямо этого требует. Именно к лучшим нашим фильмам и мастерам мы должны предъявлять более высокие требования!

Длинноты логической и психологической мотивировки поступков героев, — все это противоречит возможностям талантливого мастера, возможностям и природе кинематографического искусства, оказывается, да простит меня мой друг т. Александров, проявлением явной небрежности.

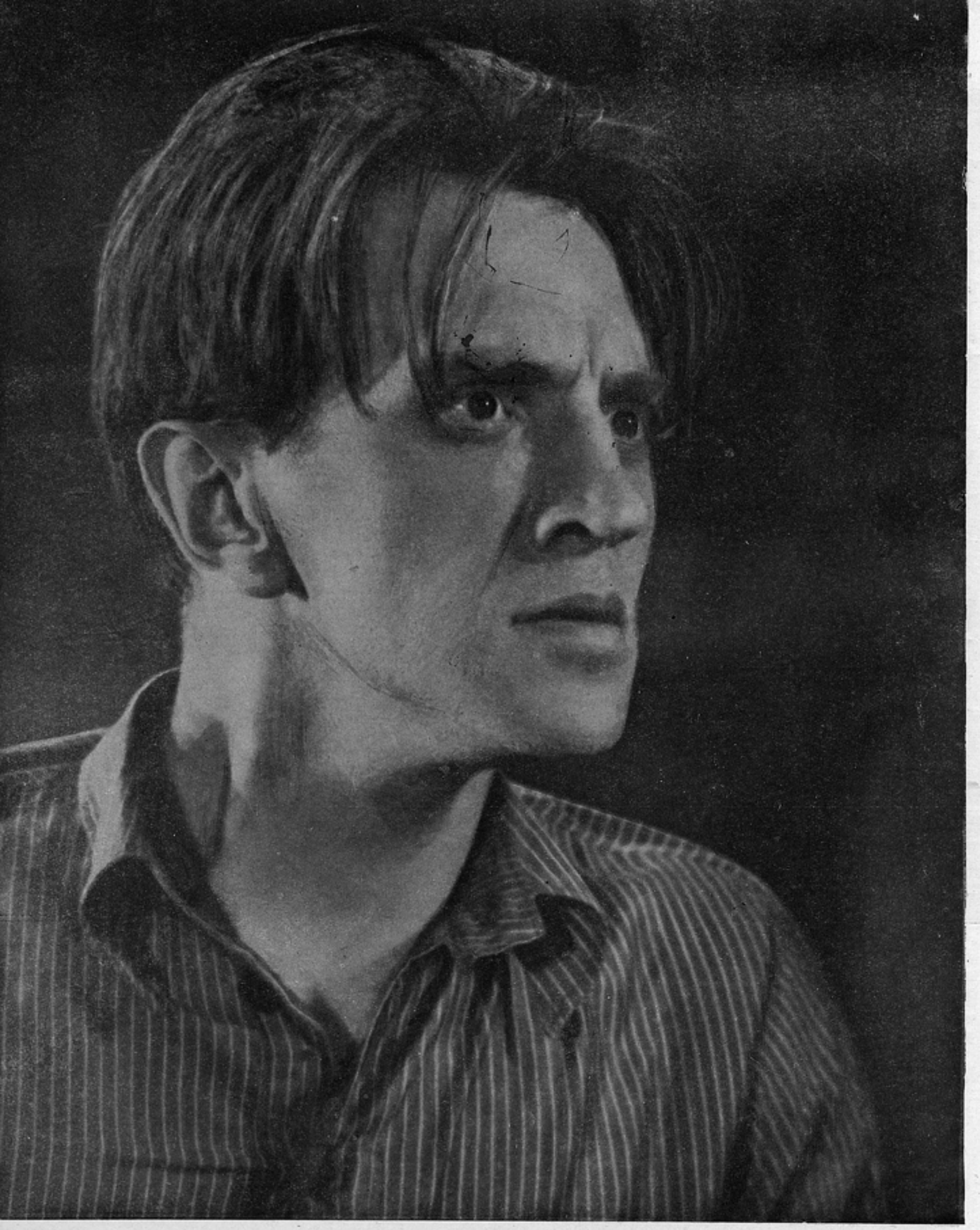
Вот почему в природе задач совершенства заложены эти требования современного уровня кинематографического мастерства Страны советов — дать форму, совершенную во всех ее художественных проявлениях, в том числе дать форму, совершенную в предельном использовании специфики кинематографа — его лаконизме.

Эту задачу в 1936—1937 гг. мы не только ставим, мы ее должны разрешить, мы ее обязательно разрешим.



«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. Мосфильм



«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. Мосфильм. На фото: засл. арт. М. Астангов в роли Кости-капитана

# ПЛАН ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА

**Беседа с зам. начальника ГУКФ тов. В. УСИЕВИЧЕМ**

Перед советской кинематографией в связи с наступающим в 1937 г. двадцатилетием Октябрьской революции еще в конце 1935 г. была поставлена ответственнейшая и почетная задача создать фильмы, содержание и качество которых по идейной значимости и художественной ценности соответствовали бы этой великой дате. Эта задача требует как от всех киноорганизаций, так и руководящих и творческих работников кинематографии максимального внимания к предстоящей работе. Иными словами, необходимо создание в возможно кратчайший срок четких и реальных тематических планов юбилейных постановок.

Как же справились с этой задачей наши киностудии? Проверив проделанную ими за последние 4—5 месяцев подготовительную работу, ГУКФ признал ее неудовлетворительной, недостаточно соответствующей задачам юбилейного года и в части тематики, и в части обеспеченности портфелей студий высококачественными сценариями. Анализ планов киностудий показал, что они явно недоработаны, несмотря, казалось бы, на большое количество договоров, заключенных с писателями и кинодраматургами на сценарии (Ленфильм — 38, Мосфильм — 45, Украинфильм — 25, Госкинпром Грузии — 18, Белгоскино — 14, Азерфильм — 10, Арменфильм — 11, Таджикфильм — 5, Узбекфильм — 7, Туркменфильм — 9). Это явилось следствием того, что большинство кинофабрик начало подготовку к 1937 г. лишь в самое последнее время, после ряда категорических напоминаний ХПО ГУКФ.

В результате выяснилось, что в этих планах, несмотря на количественное преобладание современной тематики, наиболее разработанными в большинстве случаев оказались историко-революционные, историко-партийные темы. Темы, рисующие образы передовиков-стахановцев, рабочих и колхозников, победу социализма в нашей стране, не обеспечены достаточным количеством реальных договоров.

Создание подлинно художественных фильмов, отражающих победу социализма в нашей стране, образы новых людей, воспитанных партией Ленина—Сталина, горячо любящих свою прекрасную родину, создание фильмов о новом социалистическом отношении к труду, о дружбе народов и мн. др. — должно было явиться не менее значительной частью плана. Этого киностудии не учли в должной степени. Кроме того, в рассмотренных наметках планов обнаружено неверное соотношение между тематикой жанров серьезного и веселого, причем в ряде планов темы комедий и пр. представлены 1—2 названиями.

Комедийные, научно-фантастические и приключенческие фильмы запроектированы по сравнению с прочими жанрами в чрезвычайно малом количестве. Между тем следует учитывать, что двадцатилетие Великой октябрьской революции является не только торжественным, но и радостным праздником всего народа нашей страны. Следовательно, в е с е л о е должно занять свое почетное место в планах юбилейного года.

И наконец содержание портфеля детских фильмов следует признать почти совершенно неудовлетворительным. Тематика тех немногих сценариев детских фильмов, которые включены в планы, ни по идейности, ни по подбору авторов, ни по разработке темы не отвечают требованиям и задачам высококачественного обслуживания детского зрителя.

Директивы партии и правительства о 25% детской тематики в первых наметках планов студий не выполнены. К тому же многие киноорганизации включили в раздел детской тематики большое количество сценариев, которые и тематически и по характеру разработки являются не детскими, а молодежными.

Как показала проверка работы киностудий в связи с некоторым запозданием в заготовке портфеля, большинство договорных сроков на представления авторами сценариев приходится лишь на самые последние месяцы текущего года. Фактическое же получение высококачественных сценариев может оттянуться до первых месяцев 1937 г. Такое положение свидетельствует о недооценке руководством киностудий значения юбилейных работ, которое может привести к выпадению из плана более значительных тем и вынужденной замене их менее значимыми.

Следует также отметить, что писатели нацреспублик недостаточно использованы при формировании планов республиканских киностудий.

◆

ГУКФ предложил киностудиям рассматривать каждый договор с писателем-сценаристом как важнейший документ, определяющий необходимость каждодневной живой работы с автором, ибо лишь такая точка зрения на реализацию договора может привести к получению высококачественного сценария. Следует установить постоянную живую связь (минуя формально-бюрократические ее формы) с писателями и кинодраматургами, чтобы на деле бороться против безответственного отношения некоторых авторов как к срокам договоров, так и к самой работе над сценарием.

Киностудии должны организовать постоянную квалифицированную консультацию (по подборке материалов, фактическим справкам и т. д.) в помощь авторам, работающим над темами юбилейного плана.

Киностудии должны обязать режиссеров, которые будут работать над постановками юбилейных фильмов, активно включиться в работу в процессе писания сценариев.

Одновременно ГУКФ ставит перед Союзом советских писателей вопрос о необходимости конкретной реализации обязательств, данных на совещании кинодраматургов и писателей по подготовке к юбилейному году об обеспечении ответственного отношения каждого писателя, пишущего сценарий, к срокам и качеству работы.

Вместе с тем ГУКФ считает, что работу по подбору кадров актеров, композиторов, художников, авторов диалогов и др. для постановок 1937 г. следует начать уже теперь, учитывая, что эти мастера искусства будут очень загружены работой в юбилейный год.

Ряд режиссеров, выделенных киностудиями для создания юбилейных фильмов, в настоящее время занят текущими постановками, окончание которых намечено в самом конце этого года. Поэтому ГУКФ предложил руководству киностудий добиться скорейшего, а по возможности и досрочного окончания их работы, чтобы дать им возможность своевременно заняться постановками 1937 г.

Кроме ряда общих для всех студий указаний, ГУКФ дал каждой киностудии ряд конкретных указаний. На основах рассмотрения каждого плана, постановки некоторых фильмов переданы от одной киностудии другой, некоторые сценарии изъяты из планов производства, планы пополнены конкретными темами, особенно по линии современной тематики. Так, например, ГУКФ обязал студии Мосфильм и Ленфильм обеспечить создание в 1937 г. не менее четырех картин из жизни народов РСФСР. Студии Украинфильм предложено создать фильм о жизни трудящихся АМССР. Создание к юбилею комедийных, научно-фантастических, приключенческих и музыкальных фильмов поручено студиям Мосфильм, Ленфильм, Украинфильм, Госкинпрома Грузии и Белгоскино. Студии Арменфильм предложено использовать в качестве темы в плане 1937 г. реэмиграцию в Армению и т. д., и т. п.

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. На фото: засл. арт. В. Марецкая в роли Варьки и арт. Соловьев в роли Андрейки

◆

На Всесоюзном совещании в числе основных тем плана 1937 г. намечены следующие:

ПО ЛЕНФИЛЬМУ

«Возвращение Максима». Вторая часть трилогии «Юности Максима» (будет выпущена из производства в текущем году). Она охватывает период до конца 1914 г., т. е. начала империалистической войны.

«Выборгская сторона». Последняя часть трилогии «Юности Максима», в которой будут показаны Октябрьская революция и судьба Максима почти до наших дней (фильм будет выпущен в 1937 г.).

«Вооружение» (Каплер). Основная идея фильма — как вооружалась Октябрьская революция (работа включена в закрытый правительственный конкурс).

«Год рождения» (М. Светлов). Об узловых моментах участия комсомола в революции.

«Оборона Царицына» (А. Н. Толстой). Гражданская война, борьба пролетариата за Царицын.

«Интервенция» (бр. Васильевы). О разгроме японских интервентов на Дальнем Востоке.

«Моозунд» (О. Брик). Так называется пролив Балтийского моря, в котором состоялась решающая битва, в результате чего немецкий флот должен был отступить. Этот сценарий посвящен одному из героических эпизодов борьбы Балтийского флота, ликвидировавшего попытки немцев напасть на Петроград.

«Киров на Кавказе» (Н. Тихонов). Документальный фильм о жизни и работе тов. Кирова на Кавказе.

«Большевики» (Блейман, Большинцев и Эрмлер). О борьбе партии с оппозицией.

«Шамиль» (П. Павленко). Показ на конкретном материале борьбы восставших горских народов против русского самодержавия.

«Волховстрой» (бр. Тур). О первом детище советской индустриализации. Первый памятник ленинско-сталинской политики индустриализации страны. Основной фигурой фильма явится образ строителя — Графтио. Но это не документальный образ, а обобщенный образ большого инженера, беспартийного специалиста, преданного советской власти, борющегося вместе с группой энтузиастов с трудностями.

«Машинист» (В. Шкловский). О победе нашего транспорта под руководством Л. М. Кагановича. Показ сегодняшних людей социалистического железнодорожного транспорта, построенный в своей основе на биографии Кривоноса.

«Нерв» (Л. Рахманов). Транспортная тема, трактующая транспорт как основной нерв страны. Нервом современного транспорта является диспетчеризация. В образе диспетчера (по либретто) будет выведена девушка-комсомолка. Подтема произведения: роль женщины в социалистической реконструкции транспорта.

«Казаки» (Ставский). Показ современного советского колхозного казачества.

«Братья Котельниковы» (Габрилович). Тема построена на биографическом материале пограничника, геройски погибшего на посту.

«Товарищи командиры» (Папаригопуло и Голичников). Показ современной военной школы молодых лейтенантов, их становления и развития, начиная со школьной скамьи. Этот фильм явится как бы антитезой картине «Господа офицеры», на материале жизни и быта царской армии, которая сейчас ставится Ленфильмом.

«Комсомольск» (Маркина и Витухновский). О молодежи, строителях нового социалистического города на Амуре.

«Студенты» (Гор).

«Сережа Костриков» (Пантелеев). О детстве тов. Кирова.

ПО МОСФИЛЬМУ

«Октябрь» (Лев Славин). Показ роли Ленина в организации победы Октябрьской революции и международного характера Октябрьской революции (работа включена в закрытый правительственный конкурс).

«Три солдата» (В. Гусев и М. Ромм). Тема перекликается с темой, над которой работает Славин,— с работой «Октября». Она посвящена вопросу превращения войны империалистиче-

ской в войну гражданскую. Основные герои — три брата, три крестьянских сына, которых царизм послал в окопы и которые повернули штыки своих винтовок против капитализма.

«В дальних портах» (Б. Лапин и З. Хацревин). О людях нашего гражданского торгового флота, показывающая поведение советского гражданина в условиях заграничного плавания.

«Краснофлотцы» (Л. Соболев). Показ нашего современного военного флота. До сих пор имелись фильмы об участии флота в гражданской войне, здесь же показан корабль, который идет в плавание в Одессу, Владивосток, Дальний Восток и др.

«Творчество народов» (Г. Александров). На материале художественной самодеятельности, на материале народного творчества будут выведены так называемые маленькие люди, которые под влиянием окружающей среды, при внимании к ним партии и правительства становятся героями советской страны. Это комедия, которая покажет и расцвет творчества нашего Союза.

«Чекисты» (Н. Погодин). Фильм о роли чекистов в закреплении победы Октября.

Фильм о Казахстане (Всеволод Иванов и группа казахских писателей). Тема разработана на одном из героических эпизодов гражданской войны в Казахстане.

«Честь» (Л. Никулин). Фильм о подъеме социалистического транспорта.

«Член правительства» (Виноградская). О женщине в колхозном строительстве.

«Транспорт» (Платонов). О людях транспорта.

«Три брата» (Михайловский). Три брата-казака, которые в борьбе со старыми пережитками приходят в революцию, гражданскую войну и становятся активными бойцами Конной армии.

«Одиночество» (Вирта). Сценарий разработан автором по одноименному его роману.

«Гражданин» (Малышкин).

«Наследники» (Ермолинский). О советской молодежи.

«Клятва» (Агапов). Тема посвящена сталинской клятве над гробом Ленина (художественный документальный фильм) и другие.

## ПО ГОСКИНПРОМУ ГРУЗИИ

«Октябрь на Кавказе» (Чиаурели и Цигарели. Работа включена в правительственный закрытый конкурс).

«Вздыбленные годы» (Антоновская, Черный и Долидзе). О роли Орджоникидзе в реализации победы гражданской войны на Кавказе.

«1905 г.» (Киачели и Шенгелая). О 1905 г. в Батуме и Тифлисе и о роли тов. Сталина в революционной борьбе Кавказа.

«Киров—полпред» (Маншиашвили). Фильм должен показать роль тов. Кирова в борьбе за большевизм и его работу в период, когда он являлся советским полпредом, в период господства в Грузии меньшевиков, и др.

## ПО УКРАИНФИЛЬМУ

Украинфильм представил самый неудовлетворительный план. Тогда как прочие киноорганизации так или иначе подготовлялись к юбилейному плану, Украинфильм почти ничего в этом отношении не сделал. Там только что произошла смена руководства, и работа только теперь будет разворачиваться. Из всего представленного плана старым руководством Украинфильма ГУКФ признал юбилейными всего две темы:

«Щорс» (Довженко) и «Как закалялась сталь» (по роману Островского). Украинфильму предложено особо представить к 1 июля т. г. новый тематический план.

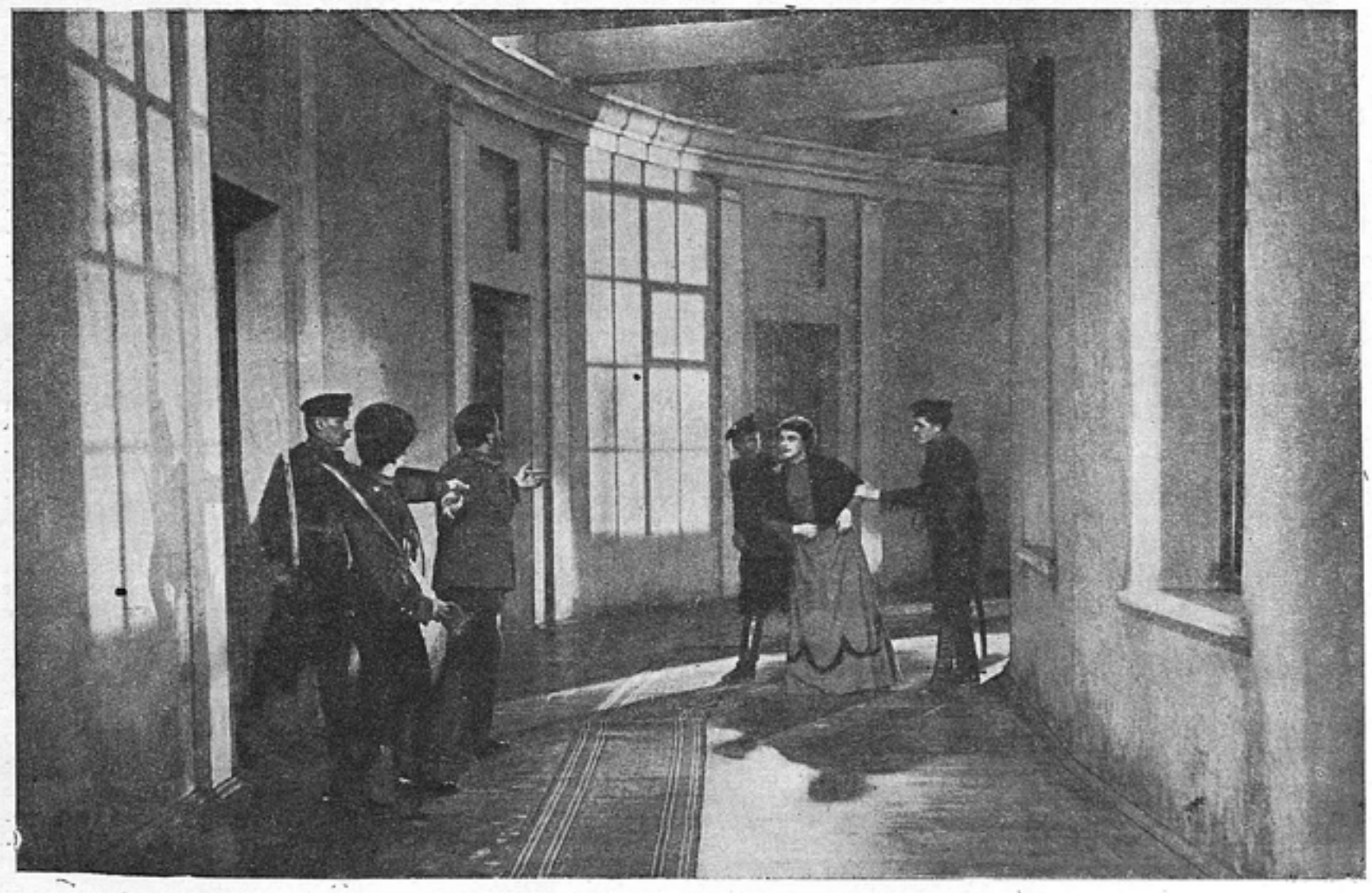
## ПО БЕЛГОСКИНО

В этой киноорганизации пока что наметилась лишь одна ведущая картина — «Октябрь в Белоруссии», которая сейчас уже находится в стадии производства. Вторая тема — «Пограничники». Замысел ее интересен, но вряд ли ее следует считать юбилейной.

---

**«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»**

**Сценарий С. Рошаля и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. На фото: засл. арт. Б. Щукин в роли Михайлова и арт. К. Тарасова в роли Софьи Морозовой**



**«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА»**

**Сценарий О. Леонидова. Реж. В. Вайншток. Сорежиссер Д. Гутман. Операторы засл. арт. Б. А. Кольцатый и О. Фрадкин**

ПО АРМЕНФИЛЬМУ

«Зангезур» (Аксель Бакунц). Из эпохи гражданской войны. О героических подвигах партизан Армении в борьбе с контрреволюционными армиями и дашнаками.

«Гукас Гукасян» (Сюиди и Абрамов). Из эпохи гражданской войны, показывающая героические эпизоды борьбы с дашнаками.

Основной юбилейной картиной следует считать «Зангезур».

ПО АЗЕРФИЛЬМУ

«Бакинцы». О революции 1905 года в Баку. Тема—рост большевика-тюрка, который включается в активную борьбу против царского самодержавия. Тема показывает и роль тов. Сталина, организующего с противоположной стороны Кавказского хребта руководство борьбой бакинского пролетариата.

«Морская экспедиция» (Филимонов и Спешнев с группой местных писателей). Один из героических эпизодов из гражданской войны, когда из Баку в Астрахань на помощь тов. Кирову отправляли контрабандой керосин и бензин на утлых баркасах и лодченках.

ПО УЗБЕКФИЛЬМУ

То, что фигурировало в планах Узбекфильма, очень мало реально, поэтому ГУКФ дал установку: на основе имеющихся сценариев разработать к юбилею три основные темы:

1. Узбекистан как один из ведущих центров борьбы за хлопковую независимость. 2. Показ раскрепощения женщины и ее роль в колхозе. 3. О комсомоле Узбекистана в революции.

ПО ТУРКМЕНФИЛЬМУ

«Мир будет наш» (Артем Веселый). Старое название темы — «Закаспийский фронт». Из эпохи гражданской войны.

«Дружба народов» (Платонов).

«Девушка из аула». О стахановцах колхозных полей.

ПО ТАДЖИКФИЛЬМУ

Ввиду отсутствия крепкой производственной базы киноруководства, Туркменфильму предложено согласовать с директивными органами тему— победа колхозного строя и хлопковая независимость.

Из представленного Таджикфильмом плана ни одна тема ГУКФ в качестве юбилейной не одобрена.

То исключительное внимание, которое партия и правительство уделяют детям нашей страны, делу их воспитания, развитию и выращиванию из них новых культурных людей социалистического отечества, ставит перед кинематографией как одним из видов наиболее массового искусства очень ответственные задачи.

В настоящее время в корне изменена организационная структура детской кинематографии, намечающей солидную самостоятельную базу. База союзной детской кинематографии будет сосредоточена с 1 июля текущего года в киностудии «Рот-фронт», в которой будут сделаны из проектированных выше тем 6—8 картин. Кроме того, туда же будет переведена детская студия Мосфильма и Студия детских фильмов. Последняя будет специально заниматься цветными мультипликационными картинами.

Создание самостоятельной союзной детской базы — «Союздетфильм» и «Союзмультфильм» — даст возможность обеспечить нашего самого молодого зрителя высококачественными фильмами.

О конкретном плане создания детских фильмов в 1937 г. мы расскажем в специальной статье.

В течение 5 месяцев, оставшихся до срока представления сценариев, мы должны организовать дело так, чтобы иметь к моменту созыва 8-го Всесоюзного производственного совещания (в ноябре) совершенно готовые к пуску в производство сценарии.

Киноорганизации не сегодня начали работу по заготовке юбилейного портфеля: она ведется уже 5 месяцев, хотя по многим линиям в отношении тематики и организации — неудовлетворительно. Однако часть сценариев уже имеется на сегодня, другая часть, примерно процентов 15—20 плана,— будет сдана в июле-августе текущего года. До Всесоюзного совещания осталось достаточно времени, чтобы при напряженной повседневной работе создать высококачественные сценарии.

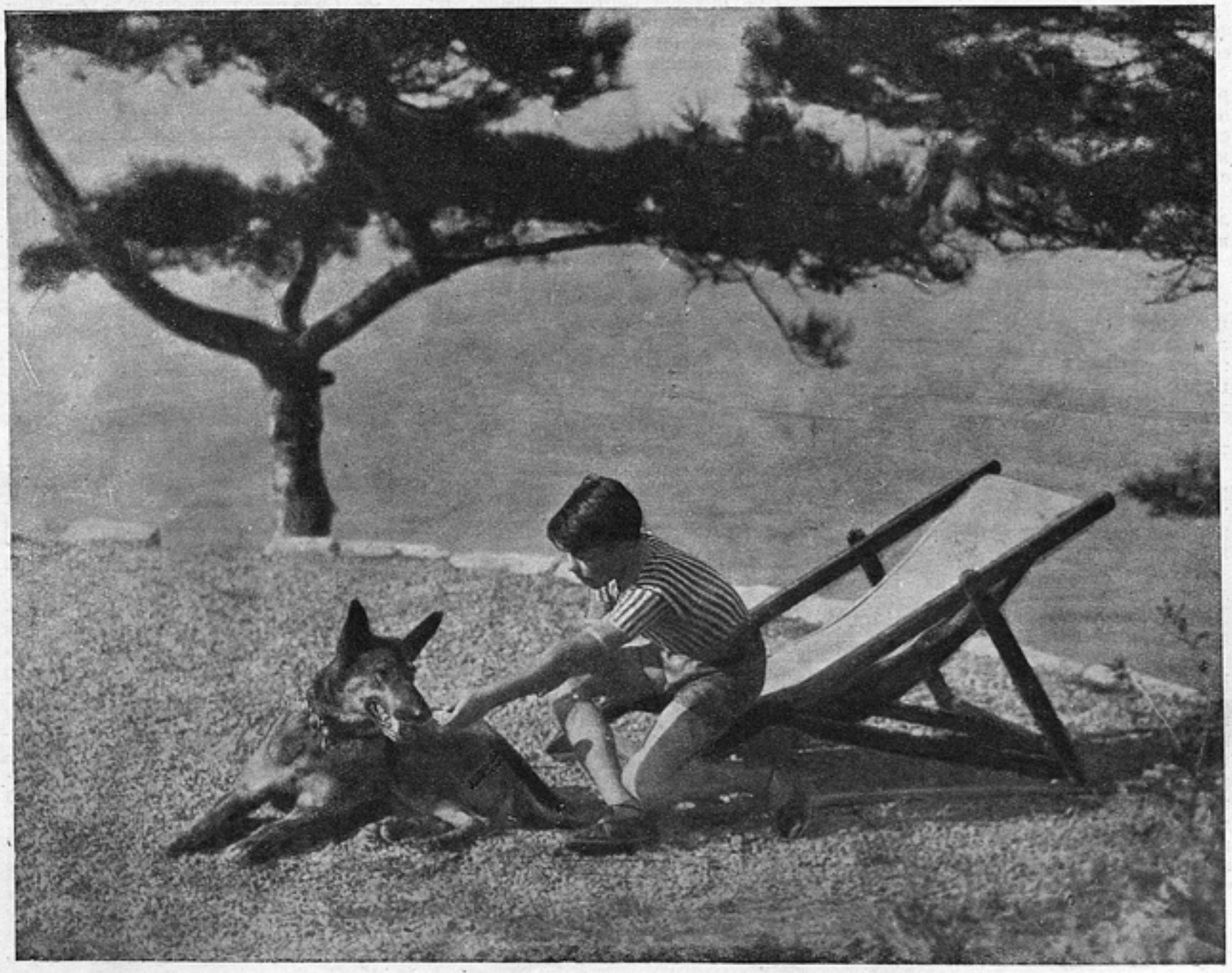
ГУКФ поставил перед киноорганизациями задачу — закончить производством в августе 1937 г. все юбилейные фильмы.

ХПО ГУКФ на основе материалов и предложений 7-го Всесоюзного совещания киноработников будет осуществлять повседневный контроль за своевременной и полноценной подготовкой киностудий к юбилею и одновременно при содействии печати бороться за выполнение намеченного юбилейного плана, за создание подлинно художественных, идейно значимых фильмов. Творческие работники кинематографии должны создать и создадут к празднованию двадцатилетия победы Октября произведения, достойные этой великой даты.

---

**«ЧУДЕСНЫЙ КОРАБЛЬ»**

**Сценарий Л. Варковицкой. Режиссер Б. Казачков. Оператор Соколов. Ленфильм**



# ФИЛЬМ О ПОБЕДЕ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

**А. БЕК-НАЗАРОВ**

Эмблемой дореволюционной Армении всегда была скорбящая женщина. Женщина эта обычно изображалась сидящей на развалинах разрушенных домов, церквей, монастырей или на развалинах разгромленного города.

Эта эмблема не была создана искусственно, она нашла свое естественное выражение в народном творчестве, в тканях, в вышивании, в живописи и т. д.

Изображение скорбящей женщины отражало правду о жизни армянского народа на протяжении сотен лет. Платкам, коврам, панно или картинам, которые можно было обычно видеть в доме армянина, была присуща эта эмблема, эмблема разоренной, голодной Армении.

При господстве дашнаков эта женщина, вытканная на ковре, выглядела еще более скорбной, измученной.

И действительно страна голода, разрухи и развала, страна господства опричников-дашнаков, если бы имела свой герб, то на нем она могла бы иметь только изображение женщины, скорбящей за свой народ.

29 ноября 1920 г. Армения получила новый герб. На этом гербе — венок из колосьев, молот и серп.

Наступила советская власть!

Если в этот венок из колосьев с серпом и молотом вплести изображение улыбающихся, живых, радостных лиц, то эмблема эта была бы выражением того действительного положения, в котором сейчас растет и развивается народ Армении.

В 1921—1923 гг. мне довелось посетить ряд деревень Армении.

Участники нашей киноэкспедиции ни за какие деньги не могли получить от крестьян не только кусок хлеба или стакан молока, но даже кружку обыкновенной питьевой воды.

Это объяснялось озлобленностью голодной деревни. Эта озлобленность сохранилась еще в те годы у крестьян по инерции от прежней Армении.

Но прошли какие-то 10—12 лет, и мы вновь попали в эти же деревни. Деревня уже колхозная, новая деревня новой Армении. И эта же деревня, которая в прошлом отказывала нам в стакане воды, встретила нас по-иному — радостно и приветливо: для нас был зарезан баран, выставлены ведра вина, и на предложенную нами плату колхозники были глубоко обижены и денег не приняли.

О чем это свидетельствует? Я думаю, что здесь излишни комментарии.

За эти немногие годы расцвело и искусство советской Армении: литература, театр, живопись, архитектура, кино и т. д.

Театр вышел из подполья, и пышным цветом расцвел талант новых советских актеров.

Появились новые виды искусства. Впервые за всю историю Армении создалась армянская опера. Опера выдвинула ряд крупнейших композиторов и певцов.

За эти же годы родилось одно из самых трудных синтетических видов искусства, самое массовое искусство — кино.

При помощи партии и правительства в Армении создана кинофабрика «Арменфильм», имеющая уже, несмотря на свою молодость, некоторые достижения.

Но мы должны признаться, что работники «Арменфильма», и в первую очередь я, до сих пор шли по боковым линиям тематики и не касались центральных, узловых тем.

Одна из основных наших тем — тема армянского народа, разрешившего свою судьбу советизацией Армении.

Эта тема постоянно ускользала от нас, киноработников, но не потому, что она нас не волновала, а потому, что мы шли по линии наименьшего сопротивления, уходя от больших трудностей, которые представляет эта тема.

Для того, чтобы поднять эту животрепещущую тему, очевидно, надо было, чтобы молодая армянская кинематография накопила бы какой-то творческий опыт, создала бы кадры и хорошо оборудованную техническую базу.

За годы своего существования кинематография Армении наделала и немало ошибок, но эти уроки не прошли даром, они укрепили и обогатили опытом работников кино.

Наши ошибки и достижения научили нас многому. Накопленный опыт обязывает нас притти к двадцатилетию советской власти с картинами подлинной художественной насыщенности, которые отражали бы сдвиги, приведшие страну к веселой, зажиточной и радостной жизни.

В частности передо мной стоит очень трудная ответственная задача—показать борьбу трудящегося армянского народа за советскую Армению.

Писатель Аксель Бакунц пишет сценарий «Зангезур», в котором рассказывается, как последние полчища контрреволюционных армий вместе с обращенными в бегство остатками деникинцев были выбиты с юго-востока Армении — Зангезура.

Сценарий тов. Бакунца показывает, как идея гражданской войны вытекает из недр самого народа, как народ выдвигает из своей среды самоотверженных бойцов-партизан. Партизаны организуют восстание и вступают, казалось бы, в неравную борьбу с хорошо вооруженными регулярными войсками и мауверистскими частями. Сила революционного духа—велика! Партизаны совместно с частями Красной Армии выбивают остатки контрреволюционных сил из укрепленных в горах позиций и устанавливают навсегда в Армении советскую власть.

Для этого ответственнейшего фильма я очень кропотливо изучаю историю описываемых в сценарии событий и не менее тщательно произвожу подбор актеров, которые вместе со мной будут нести ответственность перед зрителем за качество фильма.

Поэтому мною будут привлечены к участию в картине лучшие творческие силы Армении, уже получившие некоторое признание и имеющие опыт.

В главных ролях будут участвовать: нар. арт. Асмик, засл. арт. Грачия Нерсисян, засл. арт. Авет Аветисян, засл. арт. Манучарян, засл. арт. Хачанян и Махмурян. Оператором приглашен Д. Фельдман. С художниками я сейчас веду переговоры, и тот, с которым у нас найдется общая точка зрения, будет приглашен мною для участия в работе.

В этой будущей юбилейной постановке я думаю осуществить показ гражданской войны не холостыми выстрелами из винтовок, а правдиво изобразить людей в духе социалистического реализма, их характеры и поступки, показать, что руководило ими и что привело их к восстанию, ибо этот метод я считаю единственно приемлемым для показа той героической борьбы, которая определила навсегда жизнь ныне счастливого армянского народа.

«ЗОРИ ПАРИЖА». Сценарий Г. Шаховского и Г. Рошаля. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и Шейнин. Мосфильм. На фото: арт. Максимова в роли Катрин.

«ЗОРИ ПАРИЖА». Сценарий Г. Шаховского и Г. Рошаля. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и Шейнин. Мосфильм. На фото: взрыв в подвале замка Бэкон.

# НАША ТЕМА—РАСЦВЕТ ТВОРЧЕСТВА

**Г. АЛЕКСАНДРОВ**

Во всех комедиях вообще и в советских комедиях в частности в качестве посмешища выбирают образы людей определенных профессий, к которым в буржуазном обществе относятся с пренебрежением. Это парикмахер, бухгалтер, портной. Этим людям не предсказывают блестящего будущего и не предполагают у них героических поступков. Гораздо в меньшей степени, но все же и в нашей стране еще сохранились пережитки этого буржуазного отношения, в то время как углубление советской демократии, забота о трудящемся человеке открывают у нас перед каждым гражданином, независимо от его профессии, пути большой героической жизни.

Новая Конституция Советского государства реально обеспечит возможность каждому гражданину развить в себе все его таланты и осуществить все его лучшие стремления.

Статьи Конституции о государственном строе вызывают у нас, творческих работников, необычайный подъем творческих сил и являются для нас новым стимулом для отражения в художественных произведениях нашей замечательной эпохи, нашего неповторимого времени.

Делая фильм по существу о больших людях, мы начинаем его с так называемых маленьких людей; и это-то маленькие люди под влиянием окружающей среды, при внимании к ним партии, при содействии правительства вырастают в больших людей нашего времени, попадая из маленького приволжского провинциального городка в столицу уже как герои.

Этим фильмом мы хотим показать, что в нашей стране созданы все возможности для того, чтобы любой талант каждого человека мог быть выращен, развит до высшей степени.

Люди, которые этого еще не понимают, которые живут еще под влиянием старых традиций, иногда сопротивляются и борются, терпят в нашем фильме фиаско. Они остаются в глупом положении. Фильм будет построен на материале художественной самодеятельности, на материале народного творчества.

Для фильма будут отобраны лучшие исполнители самодеятельных олимпиад: музыканты, певцы, танцоры, эксцентрики—и представители национальных искусств, которые будут использованы для сюжета нашего фильма. На мысль об использовании материала народного творчества натолкнул нас тов. Млечин.

Участие представителей подлинно народного искусства поможет нам реально показать рост культуры нашей страны. Мы предполагаем начать наш фильм у истоков Волги и затем, путешествуя с нашими героями, показать Волго-Московский канал с наилучшими его архитектурными сооружениями и новую Москву, новый московский порт и может быть набережную Дворца советов вместе с этим грандиозным и величественным зданием. Техника современной трюковой съемки позволит нам показать Дворец советов на его подлинном месте, таким, каким он будет выглядеть в его законченном виде.

Мне кажется, что в дни 20-летнего юбилея Великой Октябрьской революции только то художественное произведение найдет широкий отклик в сердцах нашего зрителя, которое будет соответствовать его настроению, которое будет перекликаться с его радостью, с его гордостью, которое будет помогать ему осознать свое место в великой армии трудящихся СССР. И само собой понятно, что такое произведение должно быть сделано в простой, ясной форме и чисто реалистическим методом, с использованием всей современной техники киносъемки. Рост техники, организация студий Мосфильма обеспечивают нам высокое качество и своевременную сдачу фильма.

Большую практическую помощь в создании сценария оказывает нам тов. В. Фурер. Главные роли в фильме будет выполнять коллектив актеров, работавших в фильме «Цирк». Наша бригада с большим волнением приступает к работе над фильмом, сознавая всю важность и ответственность ее и помня, что в дни юбилейных праздников на советском экране будут показываться лучшие произведения лучших советских мастеров советской кинематографии. Мы используем все свои возможности для того, чтобы праздник советского народа был бы праздником советского искусства и в частности праздником советской кинематографии.

**«ЦИРК»** **Режиссер Г. Александров. Операторы В. Нильсен и Б. Петров. Мосфильм. На фото: засл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон**

**«ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ»**

Сценарий И. Зельцера и засл. деят. иск. Кобец. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Оператор Рябов. Белгоскино. На фото нар. арт. М. Блюменталь-Тамарина в роли Двойры

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото: засл. арт. Н. Хмелев в роли Климова и засл. арт. Б. Щукин в роли Михайлова

# ПОКАЗАТЬ ЛЮДЕЙ НАШЕЙ РОДИНЫ

**Ю. РАЙЗМАН**

20-летие Октября — это праздник мирового значения.

20-летие Советской власти ставит перед искусством вообще и в частности перед кинематографией задачу создания большого количества произведений искусств, так или иначе раскрывающих сущность великих событий, происшедших за этот замечательный отрезок времени.

Чем разнообразнее и колоритнее будут жанры юбилейных фильмов, чем эти фильмы будут радостнее и оптимистичнее, тем лучше, ибо не надо забывать, что 20-летие — это колоссальный праздник не только нашей страны, но и всего трудящегося человечества.

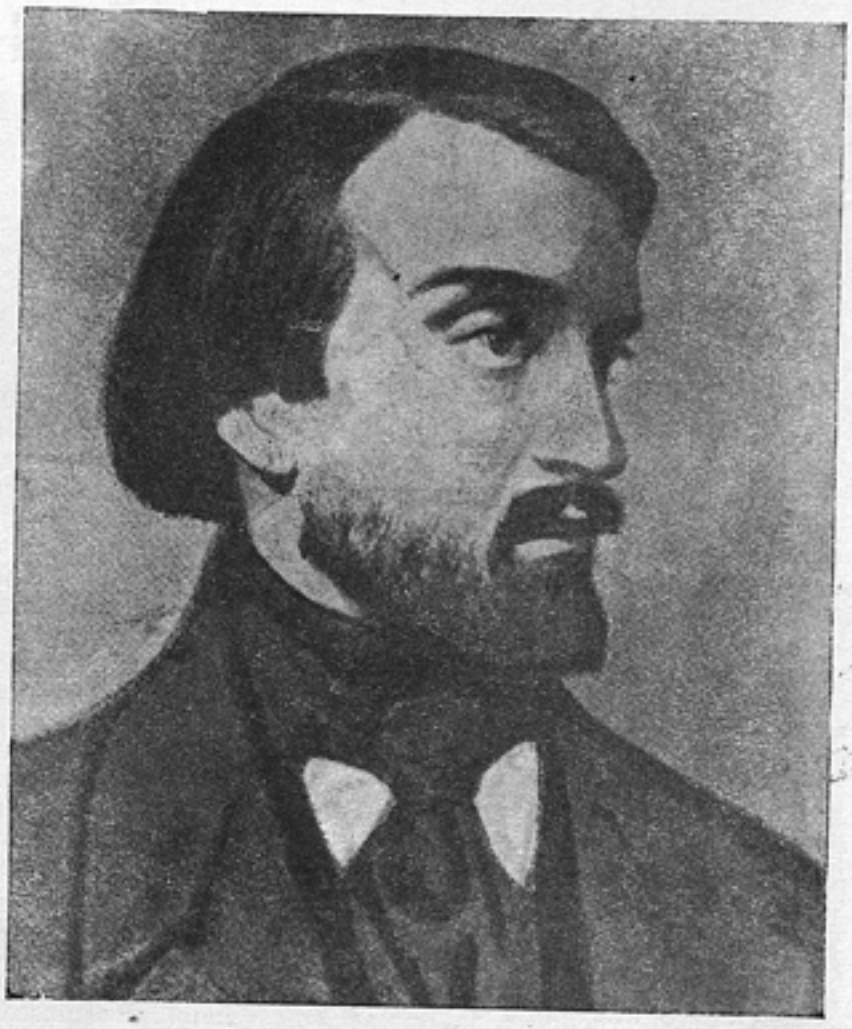
Учитывая необходимость высокого качества и высокой идейности фильмов, каждый художник, выбирая тему своей юбилейной постановки, должен исходить из того, какая идея, какой материал ему органичнее и соответствует его творчеству. Только это условие может обеспечить успех в работе над произведением. Исходя из этого, тема и материал для меня определились прежде всего как тема современная, раскрывающаяся на материале нашего сегодняшнего дня.

Писатели Лапин и Хацревин готовят для меня сценарий на материале нашего гражданского флота. Задача сценария — раскрыть психологию рядового гражданина нашей родины, являющегося в силу современных политических ситуаций за пределами наших границ и полпредом нашей страны, и носителем новой советской этики, и агитатором нового мировоззрения. Это история советского грузового торгового судна, попадающего в различные порты различных государств. Ему приходится сталкиваться и с дружественной встречей и с провокациями фашистских государств. Ему приходится переживать праздник 20-летия в далеком порту Средиземного моря оторванным от своей далекой родины. Ему приходится переживать и волнующие слухи об угрозах нападения на наш Союз. Вся вещь строится на конкретных людях, взаимоотношение и поведение которых строится на тех событиях, в которые попадают эти люди вместе с судном. Почти впервые в нашей практике авторы, работая над сценарием, учитывают актеров, которые будут выполнять основные образы фильма. Это молодые актеры, еще не снимавшиеся в кино, актеры, с которыми будет вестись подготовительная работа задолго до начала пуска в производство фильма. Я рассчитываю на этой картине воспитать нескольких молодых киноактеров. Мне хотелось бы в этом фильме (а сценарий дает эту возможность) углубить и расширить тот метод, которым я работаю и сейчас. Продолжая линию, начатую мною в «Летчиках», я хотел бы, несмотря на некоторый лирический драматизм, заложенный в сюжетную ситуацию этой вещи, передать весь радостный оптимизм, свойственный нашей стране.

**«БЕСПРИДАННИЦА»** **Режиссер Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. Межрабпомфильм**

# В. Г. БЕЛИНСКИЙ — ПЕРВЫЙ БОРЕЦ ЗА ОБРАЗНОЕ ИСКУССТВО

К. ЮКОВ



Прошло 125 лет со дня рождения первого русского критика.

Народ Советского союза, строящий социализм, отмечает дату рождения В. Г. Белинского как победу развития той линии искусства, которая была начата Белинским, Добролюбовым и Чернышевским.

Партия, правительство, народ отмечают день рождения великого русского критика, потому что он безгранично верил в творческие силы русского народа и всего себя отдавал борьбе с его врагами, потому что его лучшие теоретические мысли, критические высказывания живы еще сейчас. Они учат нас, помогают создавать подлинно массовое народное образное искусство и литературу, призванные воспитывать народные массы, утверждать социалистическое мировоззрение.

В. Г. Белинский был не только первый русский великий критик и основоположник русской теории литературы, но он был первый русский теоретик, провозгласивший образ как понятие, отличающее искусство от других областей деятельности человека.

Образ как живое и конкретное понятие искусства первый провозгласил и отстаивал в русской эстетике В. Г. Белинский.

В своей «Эстетике», написанной накануне знакомства с философией Фейербаха, в период тяжелых сомнений и раздумья, В. Г. Белинский отмечает, что «искусство есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах». Развивая Гегеля, Белинский не был «узким» философом. Он прежде всего был литературоведом, критиком и теоретиком искусства, имеющим дело с литературой и литературной практикой. Поэтому философия Фихте, Шеллинга и Гегеля служила для него лишь отправным пунктом в анализе литературной практики. Белинский лишь отталкивался от философии, конкретизировал абстрактные философские понятия в живой критической практике литературоведа. Отсюда конкретно мыслящий ум, каким бесспорно обладал Белинский, не мог удовлетвориться абстрактными категориями философии Гегеля. Белинский искал в философии и Шеллинга, и Фихте, и Гегеля ту объективную истину, с позиций которой он и мог бы дать верный критический анализ литературно-художественной практики. Для Гегеля эстетика была лишь средством познания и утверждения саморазвития духа. Для Белинского идеи саморазвития духа были средством к познанию литературной практики. А так как истина проверяется только в практике, то Белинский, столкнувшись с эстетикой и философией Гегеля (преподанной ему в изложении Бакунина), скоро обнаружил ограниченность этой философии. Жизнь, социальная борьба толкали Белинского в другую сторону — в сторону материализма, в сторону борьбы, а не примирения с действительностью (к чему пришел Гегель). В живой практике, в реальной связи с жизнью Белинский пошел в сторону разрыва с существующей действительностью, в сторону борьбы с существующими порядками и существующим строем.

Нет нужды излагать полностью эволюцию мировоззрения Белинского. Однако, рассматривая основные положения об образном характере искусства, впервые выдвинутые и обоснованные Белинским в русской литературной критике и теории, рассматривая развитие и формирование этих положений, нельзя не учитывать эволюции мировоззрения Белинского.

От шеллингианства и фихтеанства к гегельянству и отсюда к материализму домарксова периода, к материализму Фейербаха — этот философски-мировоззренческий путь, ярко выраженный в критических статьях Белинского, целиком отразился и в трактовке понятия художественного образа.

Поэтому нельзя утверждать, что Белинский на протяжении всей своей деятельности рассматривал искусство как мышление в образах и вкладывал в понятие образа всегда одно и то же содержание.

Рассматривая критико-исторические и литературоведческие работы Белинского первого его этапа развития, мы видим, что великий критик в основу своих критических работ и исследований не берет образ как основной критерий художественности.

В 1835 г. в своей обширной статье «О русской повести и повестях Гоголя» В. Г. Белинский резко осуждает неестественность, надуманность русской литературы и защищает поэзию реальную, естественную и правдивую, разделяя поэзию на два отдела: «на идеальную и реальную», подчеркивает как обязательное условие—гармоничность поэзии. «Может быть каждая из них (идеальная и реальная поэзия — К. Ю.) равна другой, когда удовлетворяет условиям творчества, т. е. когда идеальная гармонирует с чувством, а реальная с истиной, представляемой ею жизни» (т. IV, стр. 57)[1]. Белинский здесь говорит о чувственном характере поэзии, о правдивом представлении ею жизни, но он еще не утверждает понятия образа, в котором бы все эти требования могли быть выражены и воплощены.

В повестях Гоголя В. Г. Белинский видит такие отличительные качества, как простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность, комическое одушевление, побеждаемое чувством грусти и уныния. Причину этих качеств он видит в том, что Гоголь — поэт «жизни действительной».

[1] Всюду цитируем по изданию Фукса, Киев, 1911 г.

К понятию образа критик только подходит. При этом понятие образа Белинский как бы приберегает для объяснения совсем других сторон творчества. Это понятие он раскрывает только в связи с процессом творчества, а не с его результатом. Так в этой же статье Белинский говорит о процессе творчества. Прежде всего творчество есть свободный и стихийный акт.

«Потребность творить приводит за собою идею, которая залегает в душу художника, овладевает ею, тяготит ее». Это первый акт творчества.

Художник смутно чувствует в себе воспринятую идею, допустим, идею ревности. Эта идея постепенно проясняется перед его глазами, «облекается в живые образы, переходит в идеалы, а ему как бы в тумане видится пламенный африканец Отелло».

«Эти образы, эти идеалы в свою очередь вынашиваются, зреют, выясняются постепенно; наконец поэт уже видит их, говорит с ними, знает их речь, движения, манеры, походку, черты лица, видит их во весь рост, видит обоими глазами и так ясно, как бы наяву, на самом деле, прежде нежели его перо дало им формы; точно так же, как Рафаэль видел перед собой образ мадонны прежде, нежели его кисть приковала этот образ к полотну; точно так же, как Моцарт, Бетховен, Гайдн слышали вызванные ими из души дивные звуки прежде, нежели их перо приковало эти звуки к бумаге». Это второй акт творчества.

«Потом поэт дает своему значению видимые, доступные для всех формы: это третий и последний акт творчества. Он не так важен, ибо есть следствие двух первых». Так Белинский учитывает образ только теоретически как обязательное условие творческого процесса, как ступень одного из актов творческого процесса.

Сам же процесс творчества Белинский представляет в этот период своего шеллингианства как таинственное ясновидение «в поэтическом сомнамбуле». Он подчеркивает, что сознание художника есть тайна для всех. И эти небесные тайны должны высказаться в светлые минуты откровения, «которые называются минутами вдохновения, художнического восторга». Недостатки, утверждает Белинский, всегда начинаются там, «где оканчивается творчество и начинается работа».

Такая характеристика творческого процесса, утверждающая интуицию творчества, не помешала Белинскому раскрыть прогрессивные черты творчества Гоголя. Однако положительная критика Гоголя была критикой идеалиста, утверждавшего, что образы Гоголя якобы не придуманы и не списаны с рассказов или с действительности, «но угаданы чувством в минуту поэтического откровения». Эту же тенденцию жизненности и правдивости несколько позже, т. е. 8 лет спустя, утверждал Чернышевский, отрицая мистический характер творчества идеалистической эстетики.

Критика Белинского этого периода является эстетикой, сугубо интуитивной критикой. Она свидетельствует больше о таланте критика, нежели о теоретической законченности, ясности и действенности его метода. Раскрытие особенностей образа как основного действенного элемента литературы критику еще не под силу. Больше того, самая критика, не взирая на длинные выписки из произведений, сплошь и рядом идет вне анализа художественных образов. Такое положение мы имеем в 1888 г., когда в своей рецензии на «Сказки русские» Ивана Ваненко Белинский указывает: «Так как поэзия есть не что иное, как мышление в образах, поэзия народа есть еще и его сознание». В этой характеристике образного творчества Белинский как бы противопоставляет сознание народа образному характеру поэзии. Замечание Белинского об образном характере поэзии выглядит как бы случайно оброненным, если учесть, что в последующих своих утверждениях, связанных с оценкой характера рецензируемых сказок, Белинский к этому своему утверждению не возвращается. Но в этой же рецензии Белинский отмечает в сказках двойной интерес: «интерес феноменологии духа человеческого и народного».

Белинский в духе своих идей, утверждаемых в статье о повестях Гоголя, и тут призывает к свободе творчества, понимая свободу опять-таки пассивно-созерцательно, как непроизвольность творческого выражения идеи, предупреждая против произвольных усилий «подделываться подо что бы то ни было».

Характерно, что в статьях о русской народной поэзии, написанных Белинским уже после ознакомления с философскими идеями Гегеля, Белинский говорит об аллегориях и символах как о младенческом лепете народа; говорит об единстве и неразрывности идеи и формы (том 1, стр. 51); говорит о типе как первообразе искусства (стр. 53, там же), о слиянии в типе особенного и общего, разбирает образы эпической античной поэзии, избегая однако самого понятия образа.

Нам могут возразить указанием, что такое понятие образа якобы нельзя установить на примерах древнего эпоса, аллегорического и символического в своей основе. Но это возражение не является серьезным хотя бы потому, что Белинский еще в 1836 г. говорит о народной поэзии как о мышлении образами. Мы знаем утверждение Гегеля об образе в символическом искусстве.

Здесь очевидно нужно учесть помимо мировоззренческих особенностей деятельности Белинского этого периода особенность характера теоретической деятельности Белинского. Эта особенность состоит в том, что свои теоретические положения он разрабатывал и утверждал в критической практике, в связи с анализом исторических явлений литературы и литературной жизни. В частности, проблему единства идеи и формы, проблему типичного в литературе Белинский разрабатывал на текущем материале своей историко-критической работы о русской народной поэзии.

Нельзя не учитывать как решающий факт в формировании литературоведческих позиций Белинского его знакомство через Герцена с крайне левой гегельянской философией Фейербаха. Именно знакомство с основными мыслями Фейербаха способствовало повороту мировоззрения Белинского от абстрактного идеализма к фейербаховскому материализму, от признания разумной всей действительности к познанию разумной действительности, к критике неразумного в действительности.

В своей рецензии на сочинения Державина, изданные в 1843 г., Белинский уже в духе левого гегельянства утверждает, что в искусстве Индии именно потому, что оно носит чисто символический характер, «образы условно, а не непосредственно выражают идею». Белинский утверждает, что именно таким может быть искусство в своем начале: «чтобы образы выражали идею не условно, а непосредственно, для этого необходимо идее быть полною и ясною для художника». Эти по существу гегельянские утверждения на первый взгляд мало чем отличаются от прежних утверждений Белинского об образном характере искусства. Вчитываясь в статью Белинского о Державине, легко обнаружишь, как с развитием своей мысли Белинский освобождается от темных сторон гегелевской эстетики, как четче и яснее выкристаллизовывается историческая концепция Белинского, как критик разграничивает функции и задачи философии и поэзии, отличие поэзии от философии. «Поэзия и мышление (под мышлением Белинский подразумевает здесь философию—К. Ю.) далеко не одно и то же: они резко отделяются друг от друга своею формою, которая и составляет существенное свойство каждого» (стр. 191, том I).

Белинский отводит ведущее место фантазии в художественном творчестве, отходя от абстрактных формулировок идеи, как и от абстрактного представления об идее. Белинский начинает осознавать уже в духе Фейербаха, что «действительность как отелесившийся разум, предшествующий познанию». Белинский уже с новых позиций выступает против «аристархов», нападающих на поэзию за то, что она приземляет идеи. «В том-то и состоит сущность поэзии, что она бесплотной идее дает живой, чувственный и прекрасный образ». И дальше Белинский утверждает: «В этом случае идея есть только морская пена, а поэтический образ — богиня любви и красоты, родившаяся из морской пены».

Понимание Белинским творческого процесса теперь уже приобретает большую конкретность. Это уже не угадывание чувств в минуты поэтического откровения, это уже не пассивное созерцание истины в образах, как формулировал Белинский понятие искусства в своей эстетике. Теперь творчество у Белинского выступает как активный процесс, движимый фантазией, и не просто фантазией, а «фантазией, способной превращать идеи в образы, мыслить, рассуждать и чувствовать образами». И кто к этому не способен, «тому не помогут сделаться поэтом ни ум, ни чувства, ни сила убеждений и верований, ни богатство разумно-исторического и современного содержания». Эти свои теоретические утверждения Белинский доказывает материалом творчества Державина. Именно в этой своей статье критерием оценки художественного качества поэзии Белинский взял образ. Он показал всю беспомощность поэта там, где он сбивается к дидактике и к риторике.

Подлинная поэзия начинается лишь там, где живет и звучит во всей своей яркости и полноте поэтический образ.

Эти свои теоретические положения, проверяемые пятилетним опытом, критическим сравнением поэтического творчества с действительностью, Белинский с особой ясностью развил в обзоре: «Русская литература в 1847 году». «Когда в романе или повести нет образов и лиц, нет характеров, нет ничего типического, — как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем рассказывается, — читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего, верно подмеченного, ловко схваченного». Вновь и вновь Белинский выдвигает роль фантазии в творчестве. Нужно уметь провести явления действительности через свою фантазию, дать им новую жизнь.

От идеализма Белинский идет прямыми путями к материализму. Он резко осуждает тех, кто утверждает, что для науки якобы нужен ум и рассудок, а для творчества—фантазия. «А для искусства не нужно ума и рассудка? — спрашивает Белинский. «А ученый может обойтись без фантазии?». Дело лишь в ведущем месте, какое занимает фантазия в творчестве и ум — в науке. О том, что искусство отличается от науки, как и от философии только формой выражения своей мысли, — это для Белинского уже неоспоримо ясно. Сейчас речь идет о глубинах творческой деятельности как определенного процесса, о роли личности художника в этом процессе. Ибо если «искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир», то может ли поэт не отразиться как личность, отсутствовать в таком произведении искусства? И Белинский отвечает на этот вопрос отрицательно. «Личность поэта не есть что-нибудь безусловное, особо стоящее, вне всяких влияний, извне. Поэт прежде всего человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других». (том V стр., 298). В этом высказывании Белинского влияние Фейербаха сказывается в самой постановке вопроса: «прежде всего — человек». Материалистическая постановка вопроса о месте художника по отношению к среде и исторической действительности сильно отличает это высказывание от понимания творческой роли поэта и функции творчества в статье о русских повестях в 1835 г.

Поэта Белинский уже не считает сверхчувственным существом, созерцающим действительность, вещающим в минуты откровения истину в идеях - образах.

Белинский формулирует и ставит действенные задачи перед художником. «Поэт должен выражать не частное и случайное, но общее и необходимое, которое дает колорит и смысл всей его эпохе».

Отправляясь от этих позиций, Белинский осуждает Жорж Занд, пытавшуюся существующую действительность заменить утопией, и отмечает положительный смысл романов Диккенса. Исходя из этих позиций, Белинский видит в романах Сю положительными лишь образы современного общества, «в котором больше всего видно влияние современных вопросов». Но зато портит их «преувеличения, мелодрама, эффекты, небывалые характеры — словом, все ложное, неестественное, ненатуральное» (том V, стр. 299). Белинский не был знаком с работами Маркса, разбирающими творчество Эжена Сю в «Святом семействе» в 1844 и 1845 гг. Но Белинский — фейербахианец на материале романов Эжена Сю—боролся за ту же правду и против лжи и неестественности, за что выступил К. Маркс — критик и защитник Л. Фейербаха в «Святом семействе». Этот маленький факт ярко говорит нам, как Белинский, идеалист, находившийся под влиянием Фихте, Шеллинга и Гегеля, с активизацией своего критического метода под влиянием Фейербаха верно шел к материализму Маркса. Поэтому искусствоведческая концепция Белинского этого периода для нашей критики имеет и сейчас актуальное значение и требует внимательного изучения и развития.

Критика Белинского этого периода была тенденциозной, общественно значимой критикой, потому что Белинский требовал актуальности и содержательности в художественной литературе, видел классовый характер литературы и искусства и одновременно правильно определил образный характер литературы как искусства, понял огромное влияние искусства на народные массы.

Белинский, отстаивая активно-просветительный характер романов Диккенса, спрашивал: «Разве от этого романы его хуже в эстетическом отношении? Здесь явное недоразумение: видят, что искусство и наука не одно и то же, а не видят, что их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же». И на этом этапе развития мысли Белинского было важно не только отстаивать особенность искусства как мышления образами, но обязанность признания общественно активного характера искусства. Наука и искусство делают общее дело. Но науку понимают немногие, «тогда как искусство должны понимать все».

Поэт показывает, ученый доказывает, но оба убеждают. Только один логическими выводами, а другой — образами и картинами. В этой общественно-полезной деятельности, в борьбе за благосостояние общества искусство может способствовать не меньше науки. «Тут и наука и искусство равно необходимы, и ни наука не может заменить искусства, ни искусство — науки» (том V, стр. 202).

Так Белинский на основе определения образного характера литературы намечает путь не только к пониманию специфики искусства, отличия искусства от других областей человеческой деятельности, но делает те общие выводы, которые предопределяют задачи искусства и художника как активно-общественную их деятельность. Можно спорить по поводу характеристики Белинского о том, что искусство показывает, а наука доказывает, однако уже эта характеристика, подчеркивание значения образа, его действенно-активного характера резко отличает постановку вопроса и его решение у Белинского от Гегеля, стремившегося в угоду своей идеалистически-философской концепции смазать образный характер искусства.

Великий критик русской литературы, начиная свою критическую деятельность с позиций идеализма, в процессе борьбы, проверяя свои мысли и теоретические положения на практике, пришел в конечном счете к материалистическим выводам.

Основные формулировки образа и образного характера литературы как искусства достаточно четко и убедительно намечены Белинским, и эти положения наша марксистская искусствоведческая мысль не может обойти. Наше искусствоведение обязано материалистические положения теории искусства, добытые Белинским еще в домарксовый период, всячески развить, основываясь на указаниях и всем богатстве учения Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина.

# ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЧАПЛИНА

**М. БАРДЕШ и Р. БРАЗИЛЬЯШ** [1]

Свою профессию Чаплин изучил в Лондоне, в труппе Карно, сохранившей все традиции цирка и пантомимы. В числе постановок этой труппы были «Возвращение пьяницы», «Похититель велосипедов», «Урок бокса», «Неловкий фокусник» и т. п.

Ему было семнадцать лет, когда он вступил в эту труппу, которая стала для него великолепной школой. Он несколько раз ездил с нею в Америку и оставался в труппе пять лет. Во многих его фильмах можно найти отголоски работы у Карно, и один из самых старых — «Час ночи» — («Чарли поздно вернулся») построен на теме пантомимы, которую разыгрывал Фред Карно. В ней актеры изображали всевозможные вещи, мебель, ковры и т. д. Так, шкуру медведя «играл» Макс Дирли [2].

Если верить собственным утверждениям Чаплина, он обязан своим талантом наблюдать, столь важным для него, также и своей матери.

«Если бы не моя мать, — заявил он однажды, — не знаю, достиг ли бы я успеха в искусстве пантомимы. Это была самая изумительная мимическая актриса, какую только мне приходилось видеть. Она целыми часами сидела у окна, глядя на улицу, и, не останавливаясь, воспроизводила при помощи рук, глаз и выражения лица все, что происходило внизу. Глядя на нее и наблюдая за нею, я научился не только передавать свои чувства движениями рук и лица, но также изучать человека. Наблюдательность моей матери была необычайна. Например, она увидит Билла Смита, выходящего утром на улицу, и скажет: «Вот Билл Смит. Он волочит ноги, и сапоги у него нечищены. Он кажется сердитым. Держу пари, что он подрался с женою и ушел без завтрака. Вот и доказательство — он заходит в кафе выпить кофе с булкой». И действительно, в течение дня я обязательно узнавал, что Билл Смит в самом деле подрался с женою. Этот способ наблюдать людей был самым драгоценным, чему могла меня научить моя мать, так как таким образом я научился узнавать, что кажется людям смешным».

В 1912 г. Чаплин дебютировал на экране. Кессель открыл этого маленького актера в одном из мюзик-холлов Бродвея, где он участвовал в пантомиме. Чаплин долго не решался покинуть сцену, несмотря на то, что ему предложили полтораста долларов в неделю. Мак Сеннетт, режиссер Кейстонской студии Кесселя, убедил Чаплина, и он сыграл в своем первом фильме «Автомобильные гонки». Его имя не фигурировало на афише. Оно стало появляться на ней только начиная с фильма «Чувствительный роман Тилли», который был одним из самых длинных ранних фильмов Чаплина и состоял из шести частей. Чаплин прославился уже тогда, когда еще не создал своей знаменитой маской своего костюма. Этот костюм — котелок, тросточку — он видел у бродяг Уайтчепля [3], где он жил. Что касается слишком широких брюк, то, говорят, он заимствовал их у Фатти. Первоначально Чаплин носил бачки, излюбленные клоунами, и большие усы. Он скоро сбрил бачки, но довольно длинные усы сохранял до самой войны.

Чаплин сыграл в Кейстонской студии в 1912 г. в четырех десятках фильмов. Эти фильмы были разумеется не более чем клоунадами, иногда разыгрываемыми с Мабель Норман, в которых бедный влюбленный неудачник терпит различные неприятности от окружающих предметов, как это всегда случается с клоунами. Он изображал тряпичного паяца, автоматично прыгающего среди восставшего мира вещей.

Чаплин нравился зрителю, и фирма «Эссени», соперница «Кейстона», переманила его, предложив ему тысячу двести пятьдесят долларов в неделю и выпустила его в 1913 г. в фильме «Его новое дело» («Чарли ученик»). Еще через несколько фильмов на экране появился уже новый Чарли — объект проделок Бена Тюрпина и кокетства Мабель Норман. Но, начиная с кейстонской серии, этот маленький человек в широких брюках уже занял свое место в кино. Это еще был не более чем клоун, но несколько более живой, чем другие, также несколько более смешной и уже умеющий сильно и находчиво использовать мотив униженности, который становится впоследствии основой его творчества.

◆

Все прежние комики, каков бы ни был их талант, и даже Фатти стушевывались перед новой звездой, перед Чарли Чаплиным.

Фирма «Вестерн Импорт» начиная с 1915 г. выпускала одновременно Мабель Норман, Фатти и Чарли Чаплина. Фильмы с ними разбирались нарасхват. В несколько месяцев Чаплин занял место короля смеха, принадлежавшее раньше Максу Линдеру, и кинотеатры за много недель вперед должны были заказывать «Чарли в мюзик-холле».

Уже первые фильмы, снятые для «Эссени», где Чарли работал с 1913 по 1915 г., были менее грубы, чем клоунады «Чарли и сосиски» или «Чарли и дождевой зонтик» Кейтонской студии. Их насчитывается свыше дюжины. Некоторые из них все еще представляют собою клоунские упражнения, как например «Чарли в мюзик-холле». Однако игра Чаплина уже более уверенна, почти безупречна, и если некоторые шутки еще остаются тяжеловесными, то в этом никогда почти нет вины Чаплина как актера. Так как это фильмы обычно еще коротки, то темы их просты: Чарли умеет извлечь, что ему нужно, из любой ситуации. Он боксер (и прячет в перчатке подкову), или моряк поневоле, и мы узнаем обо всех бедах, какие ждут моряка без призвания. В этой серии фильмов с Чаплиным начинают выступать Эдна Парвиенс и Бен Тюрпин. Но в этой серии чаплинских примитивов два фильма стоят несколько особняком, так как они открывают нам кое-что из будущих возможностей Чаплина и некоторые, еще неизвестные стороны его работы. Мы говорим о фильмах «Чарли — прекрасная леди» и «Кармен».

«Чарли — прекрасная леди» («Мадемуазель Шарло»)— грубый фарс, немного раздражающий, в котором Чарли предстает переодетый женщиной и сбривает себе усы, чтобы избежать преследований подозрительного дяди. Но дядюшка, разумеется, начинает ухаживать за ним, и оголенное лицо Чарли, такое неожиданное, такое изумительное, повергает нас в своего рода транс.

Здесь в подчеркнутом виде выступает подлинный облик Чарли, о котором много можно было бы сказать — род женственности, несколько двусмысленной, которая рождается из смирения и которую можно угадать во многих его фильмах. С этой стороны и привлекает наше

---

[1] Главы из книги «История кино». Сокращенный перевод Н. Лифшиц.

[2] Исполнитель роли Банко в фильме Рене Клера «Последний миллиардер» (Ред.)

[3] Район в Лондоне, населенный беднотой. (Ред.)

внимание фильм «Чарли — прекрасная леди». В остальном он построен на обычных приемах.

В «Кармен», в этой пародии раскрывается талант Чаплина в области пантомимы. Один момент в особенности поражает — это момент смерти Дона Хозе, когда взгляд Чарли делается печальным, трогательным и горьким. С тех пор Чаплину хотелось сниматься в трагическом фильме, но фирма «Эссени» этого не разрешала.

Порвав с «Эссени», Чаплин подписал контракт с «Мютюэл» на двенадцать фильмов за двенадцать месяцев. Он осуществил их в 1916 и 1917 гг., и среди двенадцати фильмов нет ни одного, который не заключал бы какой-нибудь замечательной сцены.

Некоторые из этих фильмов продолжают линию «Кейстона» и «Эссени», например, «Ринг», сделанный на старую тему, излюбленную в кинокомедиях и использованную уже Максом Линдером. Некоторые детали представляют собою ничем не сдерживаемую буфонаду, почти что грубую: посетителям ресторана подают на блюде живую кошку. Но преследование на коньках хорошо в смысле движения. Что касается фильма «Чарли поздно возвращается», который в Америке назывался «Час ночи» или «Чарли-лунатик», то он любопытен прежде всего как мюзик-холльный номер. Никакого события, никакого сюжета нет в этом комическом скетче, заимствованном из цирка. Мы видим прожигателя жизни во фраке и цилиндре (ничего от традиционного костюма Чарли), который возвращается домой, сражается сначала с дверью, затем со стенными часами, маятник которых мешает ему пройти, столом, на котором с величайшей быстротой вертятся стакан и графин, и наконец — центральный момент — с кроватью, которая набрасывается на своего противника, поднимается, когда он садится на нее, и кажется исполнением самых злых намерений. Игра Чаплина ничем не отличается от того, что сделал бы в этом случае Макс Линдер, и именно Макса Линдера, а также первые годы кино напоминают кинематографические трюки этого фильма. Но здесь есть уже та уверенность и сдержанность, которые позволяют предугадать, что из этого грубого фарса и цирковой пантомимы возникает оригинальный стиль. Борьба с кроватью в «Часе ночи» говорит о предстоящей борьбе с лонгшезом в «Дне удовольствий» и почти что о сцене пробуждения в «судной кассе». Настанет день, когда Чарли перестанет сражаться с предметами, не будет более противопоставлять себя им, как одну вещь другим, и все будет строить лишь на себе самом.

Он уже создает комические сюжеты, в которых хотя еще чувствуется Мак Сеннетт, но в то же время целиком уже угадывается Чаплин. В фильме «Управляющий магазином» Чарли делает глазки восковой кукле, громит витрины, поливает водой хозяев. Его задерживает, ловит, побеждает чудовище — это движущаяся лестница. Движущаяся лестница и лифт являются героями фильма.

«Пожарный», «Искатель приключений», «Граф» — короткие фильмы, в которых Чаплин с таким же блеском пользуется своими обычными приемами. Иногда круг его шуток расширяется. «Чарли в кино» является пародией на кинокомедии; здесь рекой льются утонченные выдумки маленького человека: он тщательно причесывает коврик перед кроватью или, неся пятнадцать стульев и превратившись в гигантского дикообраза, устремляется в толпу статистов. Конечно, это грубый фарс, но в нем нас привлекает талант актера, не имеющий себе равного. То же касается фильма «Тихая улица» («Полисмен»). Здесь уже появляется пародия на пуританство: Чарли попадает в миссию, влюбленный в дочку пастора, отдает пастору кружку для пожертвований, затем становится полисменом. Страшный бандит терроризирует целую улицу, сгибает пополам уличные фонари, но Чарли засовывает его голову в фонарь, открывает газ и таким образом его удушает. Спасшись, бандит обращается в протестанство, а Чарли женится на дочери пастора. «Тихая улица» — один из самых веселых фильмов этого периода.

Однако три фильма этого времени превосходят все остальные. Это «Ссудная касса», «Эмигрант» и «Бродяга». «Ссудная касса» — медленно развертывающаяся и плохо построенная вещь. Но в «Ссудной кассе» есть одна восхитительная сцена: бедняк приносит к Чарли свой будильник, чтобы его заложить. Чарли выслушивает часы, как врач пациента, открывает их, как коробку консервов, распускает пружины, смотрит, как они извиваются перед ним, подобно червям, затем поливает их маслом, чтобы убить, так как он убеждает нас в том, что они живые, и наконец возвращает будильник владельцу, говоря: «Ничего нельзя сделать». Сцена сделана с исключительной мимической виртуозностью и может сравниться с лучшими сценами «Золотой лихорадки».

Правда, все это только комизм, хотя и высокого уровня. «Эмигрант» дает уже нечто иное.

В «Эмигранте» Чарли появляется в виде бедняка, который на корабле отправляется искать счастье в страну долларов и свободы. Этот фильм лишен больших эффектов (если не считать сцены обеда, за который Чарли не может заплатить: он с бесподобным ужасом видит, как смеь или восемь здоровых лакеев колотят посетителя, у которого нехватило двух су). Развивается идиллия, скромная, чистая, полная застенчивости, кончающаяся в дождливый день перед столом брачных записей. Любопытнее всего здесь толпа, которая впервые в фильме Чаплина приобретает значение. Евреи в колпаках, жалкая толпа нищих, целое гетто собралось на палубе эмигрантского корабля. В этой среде находится Чарли. Тут начинается его любовь. В начале фильма он икает, склонившись за борт судна; зритель думает, что у него морская болезнь. Но нет, он удит, он выловил упрямую большую рыбу. Некоторые сцены «Эмигранта» поражают своей смелостью. Таково появление статуи Свободы, за которым непосредственно следует сцена грубого допроса эмигрантов. Сатира и эмоциональность делают этот фильм значительным достижением.

В «Бродяге» Чаплин впервые со свойственной ему своеобразной поэтичностью передает горечь влюбленности. Первые сцены происходят в восхитительной сельской обстановке: Чарли сидит у костра, затем бежит в горящих брюках; делается после того фермером, доит корову, раскачивая ее хвост, как ручку насоса, поливает деревья из пипетки и в качестве рыцаря-идеалиста побеждает хулиганов. На своей маленькой трехпенсовой скрипке он играет для несчастной молодой девушки. Она его не любит, она любит красивого молодого человека, который пишет с нее портрет, и Чарли в лучших сценах этого фильма делает также попытку изобразить свою возлюбленную. Получается только ребяческая карикатура. Девушка уезжает со своей вновь найденной матерью, чтобы начать богатую жизнь. В последний момент она возвращается, чтобы взять Чарли с собой. Но в эту концовку фильма как-то не веришь.

**Кадр из фильма «Чарли-конькобежец»**

Теперь мир Чарли создан—это мир комических трюков, но также и разочарования и горечи.

В 1918 г. Чарли Чаплин, кончив работу у «Мютюэль», переходит в «Фэрст Нэшнл», для которой снимает до 1922 г. восемь фильмов. Два первые вышли еще до окончания войны — «Собачья жизнь» и «Чарли-солдат».

«Чарли-солдат» («С оружием на плечах»), вышедший в конце войны, является одним из лучших фильмов Чаплина.

Действие происходит на войне, в окопах, осыпаемых дождем пуль. Все получают письма, Чарли не получает ничего, но он читает из-за плеча товарища, и на его лице попеременно отражаются различные переживания — радость, опасение, удивление. Он обезглавливает бутылки, высовывая их из окопа, зажигает спички о пролетающие пули. Стреляя в немцев, он отмечает мелом каждое попадание на дощечке, как при игре на биллиарде или в тире. Затем, когда из неприятельского окопа стреляет один из «убитых», Чарли спокойно стирает последнюю отметку на дощечке. Эта бессознательная жестокость передана великолепно.

Позже дождь затопляет окоп. Свеча плавает на дощечке, на ноге одного из спящих квакает лягушка. Чарли встряхивает свои одеяла, погружается в воду и, чтобы дышать, прикладывает рот к рупору фонографа. Утром Чарли получает опасное поручение: наряженный деревом, он скрывается от преследования в лесу, где становится невидимым. Затем Чарли влюбляется. Действие фарса заканчивается фантастическим скачком: Чарли берет в плен кайзера и кронпринца и выигрывает войну. По первой версии фильма нации, объединившись, устраивают ему банкет. Говорит Пуанкаре, затем Чарли произносит речь, а английский король подкрадывается к нему сзади, чтобы достать на счастье цветок из его петлицы. Разумеется, цензура запретила такой конец, и она даже возражала долгое время против показа взятия в плен кайзера.

Такова эта простая, тонкая вещь, которая представляет собою, без сомнения, смелую сатиру на военные фильмы. В ней нет недостатка ни в горечи, ни в жестокости, и буфонада приобретает широту благодаря отдаленным намекам и непринужденно насмешливой символике. Это фильм о человеческой храбрости и подлости, род гиньоля, соприкасающегося с поэзией.

После «Чарли-солдата» и даже после «Бродяги» и «Собачьей жизни» уже нельзя больше говорить о шутовстве. Искусство Чаплина достигло законченности. Создан целый мир марионеток, понятный для всех.

Этот большой мастер, чтобы тронуть человеческие сердца, не захотел сделать ничего иного, как превратиться самому в одну из марионеток мира, населенного разнообразными марионетками. Первая забота его режиссуры — перенести нас в детский театр. Город, который он избирает местом действия, — это какой-нибудь городок среднего Запада с шерифом, обладающим медной звездой, пастором, надевающим воротничок наизнанку, и несчастной белокурой девицей. Никогда это не бывает Нью-Йорк или Чикаго. Его американские города не имеют американского облика. Эпоха едва намечена. И в этом картонном штате проживают существа, отличающиеся трогательной ирреальностью: бандиты там всегда — невероятные злодеи, наглядно пронизанные злобой от шляпы до башмаков; честные люди так убежденно честны, что могли бы быть помещены в качестве образца в учебник нравственности и гражданских правил; друзья при всяком случае проявляют верность бульдога, если только отчаянный голод не внушает им дурных мыслей, за которые, впрочем, их нельзя считать ответственными.

В этой маленькой стране без истории с неба однажды упал бродяга странного вида. Он двигается, как автомат: он протягивает руку и отдергивает ее, как будто она приводится в движение пружиной. Его тело как будто лишено мяса и не обладает плотностью, словно это тряпичная кукла. Да и его подвижная голова, его маленькие усики, завитые волосы и светлые глаза — тоже кукольные. Посмотрите, как он двигается. Он ушибается, зацепляется в дверях, бегает, падает, скрывается, снимает шляпу — все это с точностью автомата. Когда он неловок, кажется, что его забыли потянуть за нитку. Но и когда он ловок, у него отсутствует природная гибкость живого существа. В нем как бы сплетены механика и танец. Когда он вальсирует с девицей, нам кажется, что он насажен на стержень и механически вращается по воле скрытого механизма.

**Кадр из фильма «Чарли-солдат»**

**Кадр из фильма «Чарли-солдат»**

**Кадр из фильма «Чарли в банке»**

Приключения этой марионетки — это первая манера Чарли в его коротких фильмах. Понемногу он овладевает своим комическим стилем, основанным на противопоставлении образа Чарли и мира, в котором он живет. Вспомним Бергсона. По его теории эффект комического создается путем наложения механического на живую жизнь. Чарли производит скандал, потому что словно робот подражает жестам и обычаям людей. Подражает, не понимая. Он — герой, шокирующий героев, добряк, пугающий добряков. В отдельных случаях он создает эффект комического, производя известные действия с неожиданной целью: он сеет таким образом, как будто ребенок играет в песочек, открывает будильник, словно коробку консервов, обсасывает гвозди из своих сапог, словно кости, и глотает шнурок, как макарону. Для каждого действия он с необычайной тщательностью подбирает жесты, соответствующие какому-то другому действию. Позже в «Дне платежа» он входит к колбасную, принимает ее за трамвай и хватается рукой за подвешенные сосиски с непринужденным видом человека, держащегося за ремень.

Впрочем, все это создается наблюдательностью, продумыванием, как он часто говорил сам. Среди событий повседневной жизни он постоянно думает о комических возможностях, которые в них заключены: находясь в магазине, он подумал о роли, которую могла бы играть в фильме движущаяся лестница; глядя на пожар, он сочинил «Чарли-пожарного». Он знает с большой точностью, почему его комизм вызывает жалость, привлекает симпатии.

— Это счастье, — говорит он, — что маленький рост.

Марионетка знает, что недостаточно заставлять смеяться, что у нее должна быть душа.

«Одно или два пирожных с кремом очень забавны, но когда смех зависит от одних только пирожных, фильм быстро становится монотонным... В основе всякого успеха лежит знание человека».

«Чарли-солдат» — фильм, который является одним из редких шедевров экрана, доказывает верность этих слов. Последующие годы могли только подтвердить их.

◆

Успех «Чарли-солдата» дал возможность Чаплину отдаться размышлениям. Он стал с терпеливой хитростью осуществлять свою давнишнюю мечту — быть чем-то иным, кроме комического актера. Он хотел расширить свой диапазон, обращался к роману и даже к драме. Некоторые из его произведений, появившиеся между 1919 и 1923 гг., далеки от той восхитительной цельности, которой отличались «Бродяга» или «Искатель приключений». В них потерян центр тяжести, они загружены досадными промахами. Это-то и делает их для нас любопытными и позволяет датировать этими годами внутреннее обновление искусства Чарли Чаплина.

В 1919 г. он дал «Солнечную сторону» («Деревенская идиллия») и «День удовольствий», в 1920 г. — «Малыша», в 1921 г. — «Праздный класс» (называемый также «Железная маска» и «День платежа»), в 1922 г.—один из своих наиболее бесспорных шедевров — «Пилигрима». Наконец в 1923 г. он создал свое самое значительное произведение — «Парижанку» (или «Общественное мнение»).

«Малыш» — странное произведение, сильно устаревшее, указывает на некоторые неисправимые недостатки Чаплина, но тем не менее оно покоряет. Фильм начинается, как самая скверная мелодрама: женщина бросает своего ребенка. Чаплин не щадит зрителя и не удерживается даже от упоминания о Голгофе. Редко он заходил так далеко в области дурного вкуса. Как будто обрадовавшись, что наконец освободился от чисто комического жанра, он не сумел удержать равновесия. К счастью, на сцене появляется сам Чарли, чтобы заключить союз с покинутым ребенком.

«Малыш» был поставлен с Джекки Куганом без предварительного сценария. Это довольно часто бывает у Чаплина, и конечно за счет этого-то метода импровизации следует отнести недостаток цельности, которым отличаются некоторые из его длинных картин. Кроме того после 1920 г. у Чаплина вошло в привычку вставлять в фильм эпизоды, которые имеют к основному действию лишь весьма отдаленное отношение.

Некоторые детали «Малыша» — восхитительны. Например, Чарли фигурирует здесь в виде стекольщика, поэтому мальчуган бросает камни в оконные стекла, разбивает их, а Чарли спешит их вставлять. Это вызывает осложнения с полицейским, который замечает проделку. Затем мальчик заболевает, и Чарли сражается с санитарами, которые хотят увезти его, скрывается вместе с ребенком в ночлежном доме и прячет его там. Эпизод в ночлежке — один из самых трогательных, созданных Чаплиным. Мать мальчика, разбогатев, разыскивает его и обещает награду тому, кто вернет ей ребенка. Прельщенный пятью тысячами долларов, хозяин ночлежного дома отдает ей мальчика.

Чарли, грустный, видит сон. Он переносится в странный и нелепый мир, где убаюкивают его ангелы и где даже у полицейских ангельские крылья. Нельзя сказать, чтобы этот знаменитый эпизод был вполне удачен, более удачен, чем сон из «Солнечной стороны» или «Золотой лихорадки». Поэзию рождает у Чаплина реальность: крошечная деревушка, трапеза бродяги; убегая от действительного мира, он ничего не достигает. Сны его, которые можно объяснить наивностью героя, очень материальны.

Впрочем, он старается их избегать. В финале «Малыш», став богатым, в самом деле забирает Чарли к себе и своей матери, чтобы сделать его счастливым. Заключение — явно искусственное, притянутое из романтической сказки, ведущее свое начало от «Дамы с камелиями».

Несмотря на резкую смену настроений, на слишком сгущенную сентиментальность, «Малыш» остается капитальным произведением. В нем Чаплин впервые действовал совершенно свободно, проявил свою встревоженность, печаль, примешал к своей своеобразной поэзии нотки социального протеста, несколько напоминающие Гриффитса. Даже если считать, что у Чаплина есть лучшие возможности, чем подражание Гриффитсу, эта манера все же остается особенной и привлекательной.

В «Праздном классе» и «Дне платежа» Чаплин как будто возвращается назад. В «Праздном классе» он играет две роли: изысканного господина и бродягу Чарли, которые похожи друг на друга как двойники. На костюмированном балу появляется бродяга, которого обнимает дама, уверенная, что с нею ее муж. О, ужас! Муж оказывается одетым вовсе не бродягой, а средневековым рыцарем. Он устремляется на Чарли, облаченный в свои тяжелые доспехи, но не может поднять забрало. Чарли приходится освобождать его при помощи молотка и ключа для консервов.

Конец великолепен и сделан в другом тоне. Отец дамы, который делал бродяге кое-какие неприятности во время бала, в конце раскаивается и является пожать ему руку. Чарли исподтишка дает ему увесистый удар ногой в зад и удирает. Это один из редких случаев, когда Чарли мстит за себя, но далеко не единственный, когда есть потребность в мести. Можно было бы много сказать о том оттенке суровости, затаенной злобы, который часто придает униженности Чарли характер, в высшей степени человечный и гораздо менее безропотный, чем это обычно думают.

Что касается «Дня платежа», то это фильм, отличающийся величайшей уверенностью и экономией средств. Так как значительная часть действия протекает ночью, то это комическое произведение не лишено даже некоторой живописности и выдает (так же как и «Лихорадка») известную заботу о живописном распределении света, что всегда было очень далеко от путей Чаплина. В этом фильме Чарли в субботу поздно возвращается домой. Идет робко, сняв сапоги. Просыпается жена — и начинается скандал. Тема старая и неоднократно испольвованная. Гвоздь фильма — сцена в переполненном трамвае, когда вновь входящие понемногу вытесняют Чарли к двери, где он повисает на подтяжках какого-то толстяка. В конце концов его выталкивают.

В этом фильме Чаплин нашел один из самых своих трогательных и выразительных жестов. Боясь, что хозяин накажет его за опоздание, он прячет за спиной розу, которую хочет ему поднести. Восхитительный символ, одновременно смешной и очаровательный, которому я, со своей стороны, отдаю предпочтение перед декларациями в лицах, какие содержатся в начале «Малыша» или в фильмах Гриффитса. Эта сдержанность — признак большого искусства.

Именно сдержанность составляет главную ценность «Пилигрима». Прелестный набросок, почти что пантомима, «Пилигрим» напоминает нам, что Чарли родился в цирке. Чарли принимают за деревенского пастора. Он попадает в церковь и должен говорить проповедь. Он изо-

бражает своими кулаками Давида и Голиафа, подпрыгивает, делает угрожающие жесты, и сцена является шедевром скорее мимического актера, чем кинематографического искусства. Но там есть и иное: начало, где Чарли — беглый каторжник — выбирает наудачу название станции по железнодорожному расписанию и попадает на Синг-Синг. Он на секунду хватается за перила движением узника, цепляющегося за решетку своей тюрьмы. Явившись в деревню, он протягивает руки ожидающему его шерифу. Таким движением как будто он ждет, что на него наденут кандалы. Именно этими деталями прельщает нас фильм, равно как и своим великолепным финалом.

Шериф подводит Чарли к мексиканской границе и посылает его нарвать цветы, растущие на мексиканской стороне, а сам, пришпорив лошадь, уезжает. Чарли, не понимая, что ему хотят дать возможность бежать, мчится вдогонку за всадником, протягивая ему свой букет с жалким выражением в глазах. Шерифу приходится отправить его за границу пинком ноги. Опьянев от радости, Чарли обращается в бегство, но из-за скалы на мексиканской стороне появляется разбойник с ружьем. Чарли бросается обратно в Соединенные штаты. Появляется другой разбойник, не менее устрашающий. И в заключение фильма Чарли бежит немного наискось — одной ногой в Соединенных штатах, другой — в Мексике, верхом на «воображаемой черте».

Так же как в «Чарли-солдате» и в «Солнечной стороне», Чаплин достиг в «Пилигриме» почти совершенного сочетания юмора и нежности. К несчастью, фильм вызвал возмущение пуритан. Чаплин в это время разводился. О нем ходили самые скверные слухи. И он осмеливается высмеивать служителя культа! Впрочем, он уже делал это раз в «Тихой улице»! Против «Пилигрима» попытались организовать процесс, как против «Тартюфа», пустив в ход всю силу, которой пуританизм располагал в Соединенных штатах. Кампания особенно усилилась после ряда скандалов в Холливуде. Она вполне могла завершиться успехом и совершенно оборвать развитие деятельности Чаплина.

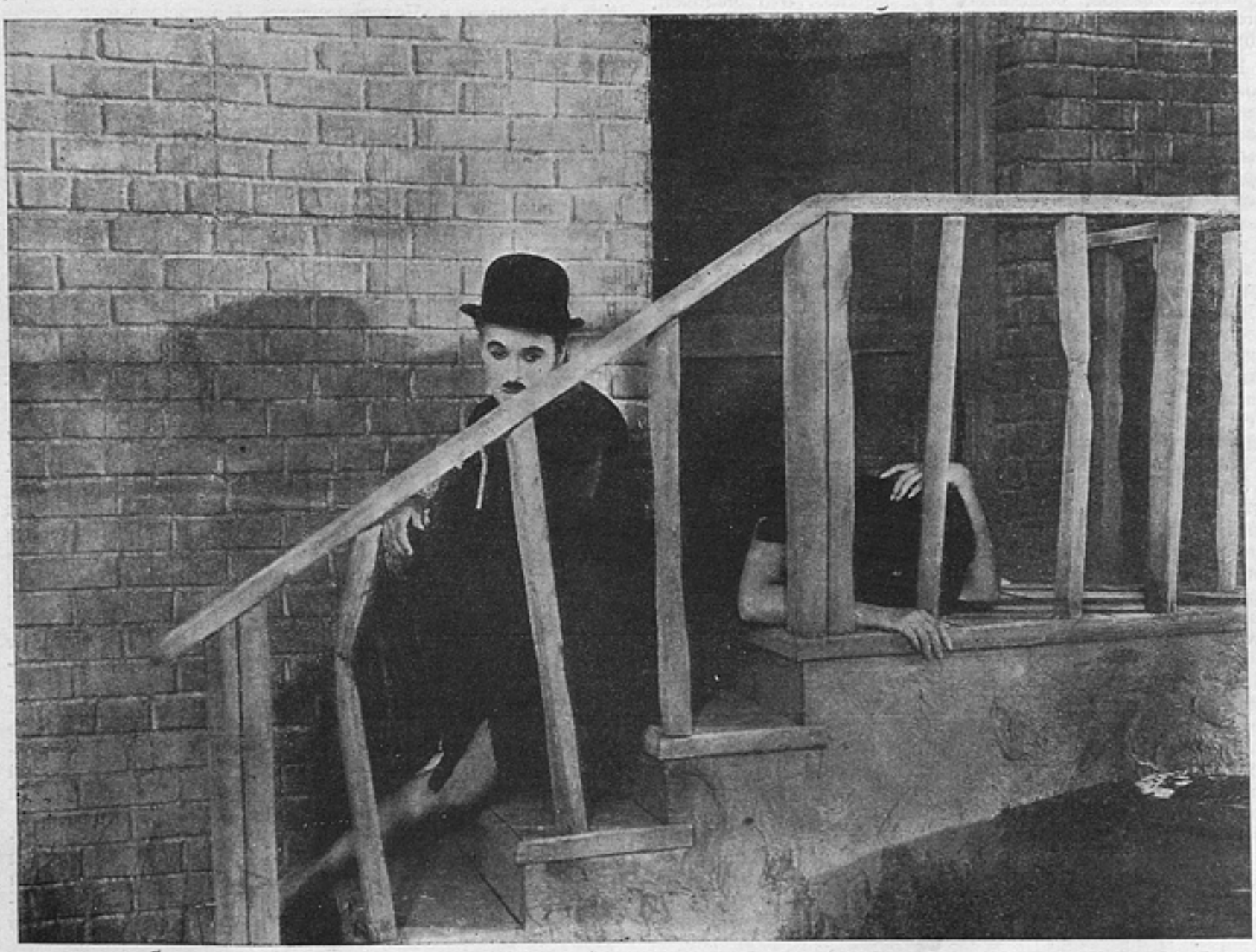
К счастью, образование компании «Юнайтед Артистс» позволило ему работать свободно, и в 1923 г. он создал «Парижанку».

В этом фильме Чаплин только мельком появляется на экране в эпизодической роли железнодорожного служащего. Было ли это желанием доказать, что он способен создать сценарий и поставить большой фильм, не участвуя в нем, как Гриффитс или Сесиль де Миль? Или это был страх расстаться с образом бродяги, у которого он чувствовал себя отныне в плену? Неизвестно. Существенно то, что в этой драме мы узнаем автора «Чарли-солдата».

«Парижанка», что бы ни говорили ее поклонники, теперь уже сильно устарела, и это можно было предвидеть сразу. Причина этого довольно проста. Быстро стареют на сцене все произведения, основанные на тех несносных эстетических приемах, которые были введены в моду Ожье и Дюма-сыном. Интимная драма, драма неравенства состояний — они сейчас же покрываются толстым слоем пыли, и совершенно немыслимо без скуки видеть на сцене произведение современной драматургии, имеющее десятилетнюю давность. Следуя за театром, кино жестоко ошиблось, и не только потому, что между этими двумя искусствами не существует подлинной близости, но и потому, что оно подражало театру плохому, заведомо обреченному — французскому бульварному театру, детищу безобразного театра XIX века.

Однако если ряд недостатков «Парижанки» и восходит к осужденному нами жанру, то в целом она странным образом стоит выше эстетической системы, которой как будто подчинена. Кажется несомненным, что без интим-

**Кадр из фильма «НОВЫЕ ВРЕМЕНА»**



ных драм Гриффитса и Сесиль де Миля Чаплин не смог бы задумать это меланхолическое и изысканное произведение. Чаплин одним скачком обогнал и Гриффитса и Сесиль де Миля своим пониманием жизни.

Фабула проста, хотя временами она несвободна от дешевого драматизма и напоминает «Даму с камелиями», а также наиболее слабые части «Малыша». Речь идет о молодых влюбленных, браку которых противятся их родители. Влюбленные решаются бежать, но в силу трагического недоразумения молодая девушка напрасно ожидает на вокзале своего жениха. Она считает себя покинутой и уезжает одна. Мы ее видим вновь уже любовницей Пьера Ревель, немолодого и очень богатого человека. Затем она встречается опять со своим женихом. Он кончает самоубийством, а она возвращается к Пьеру Ревель.

«Я передал этот сюжет, — говорил Чаплин, — с минимумом эффектов». Он с удовлетворением упоминает о двух моментах, которые, повидимому, сильнее всего поразили публику и которые наиболее характерны для его сдержанной манеры и искусства недоговаривать. «Во-первых, прибытие и уход поезда без показа самого поезда, во-вторых, «провал» в жизни героини, годовой период, ни описания, ни объяснения которого автор не пытается дать».

Что касается до первого пункта, то сцена знаменита. Отсветы двигающегося поезда проходят по лицу Эдны Пэрвианс. До тех пор в кино еще не знали такого искусства намека.

Этот прием является очень показательным, так же как и молчание, относительно того периода жизни героини, который лежит между ее отъездом в Париж и моментом, когда мы ее вновь видим. Что нам до этого года? Мы и так угадываем слишком хорошо, что произошло. Существенно то, что ее сопротивление сломлено, что она приспособилась к жизни и привыкла терпеливо сносить, когда попирают ее гордость. Вот чего кино еще никогда не показывало: людей ни добрых, ни злых, но фатально обреченных, не знающих никогда счастья, не имеющих даже возможности проверить силу своих чувств. Пьер Ревель в интерпретации Менжу является также одним из лучших образов, созданных на экране. Это человек, скептически настроенный, вовсе не злой, который очень хорошо знает, чего ему следует ожидать от жизни.

Быть может, он любит Мари Сэнт-Клер? Это даже вероятно. Он этого никому не покажет в своей заботе о сдержанности, в обрисовке которой Менжу проявил исключительную силу. Немного было в кино сцен, которые бы под внешней бесцветностью скрывали такую правдивость и жестокость, как возвращение Мари к этому человеку после самоубийства ее возлюбленного.

Вот то, что заставляет нас извинить устарелость некоторых сторон сюжета и характеристику жениха. Фильм Чаплина представляет собою в первую очередь не «тенденциозную пьесу» или обличение, направленное против общества и общественного мнения, а обличение, направленное против человека. Даже не обличение, а довольно безропотное констатирование фактов. И здесь-то мы вновь узнаем создателя образа Чарли. То, что он превращал прежде в фарс, он здесь раскрывает со всей ясностью. Его бродяга не может любить, не может даже сделать ни одного движения, не вызвав этим катастрофы. «Парижанка» утверждает, что это относится ко всем людям.

Этот фильм оказался очень значительным. С тех пор стало невозможно смотреть на Чаплина как на простого комика, как на клоуна, обладающего большей или меньшей поэтичностью. Его стремления, нашедшие выражение и в предшествующих фильмах, привели его к этой простой и цельной вещи; на ее мелодраматические длинноты не следовало бы вовсе обращать внимания, для того чтобы только наслаждаться ее глубокой человечностью. С другой стороны, после четырех лет исканий в кинематографии, после шведских, русских и немецких фильмов эта простота приемов ставила несколько втупик: здесь не было ни деформации, ни переутонченных впечатлений — все время цельное повествование. Эстеты запротестовали. Но скоро всем стало ясно, что «Парижанка», напротив, представляет собою урок. Результаты технических изысканий дали возможность смягчить ритм, позволили лучше пользоваться съемочной аппаратурой. Но технические усилия всегда должны оставаться в тени. Подлинное произведение растворяет их в себе, не выставляет их напоказ. Несмотря на свои недостатки, идущие скорее от дурной театральности и литературы, чем от дурной кинематографичности, «Парижанка» тем не менее могла дать урок — урок классики в фильме.

Начиная с этой серии фильмов «Фэрст Нэшнл», последним звеном которой является «Парижанка», Чаплин поставил в центр внимания нечто иное, чем технику возбуждения смеха. Он ни от каких своих прежних приемов не отказывается, в частности — от использования рефлекторной реакции. Но он пытается также выразить свою, одному ему присущую лирику.

Он прибегает к помощи снов, наивных и грубоватых, к драме, несколько упрощенной, создает трагическую комедию разочарования, являющуюся излюбленной темой в его творчестве; терпеливо противопоставляет Америке свои маленькие деревушки, еще овеянные дыханием окружающих лесов.

Делать из Чаплина бунтовщика против современного общества — значит плохо его понимать. Тем не менее это бунтарство у него есть, и оно спасает его иногда от художественных ошибок. Прежде всего оно усложняет его образ, отмечает его чертами чисто человеческих слабостей. Было бы ошибкой думать, что Чарли всегда добр. Если он имеет дело с кем-то, кто меньше, слабее его, ему случается поднять голову и попытаться, — правда, почти всегда невинным способом, — расквитаться со своей судьбой. К тому же Чарли не отличается храбростью: перед рослыми, сильными людьми он делается ласковым и заискивающим. Вот что интереснее всего — это нравственная изношенность — результат горькой жизни, печаль которой он накладывает и на образ своего бродяги и на менее поэтические характеры героев «Парижанки». После этого фильма и после «Чарли-солдата» Чарли Чаплина можно назвать поэтом покорного примирения людей со своим убожеством.

Окончательно завоевав свою славу, совершенно независимый от предпринимателей благодаря своему состоянию, Чарли Чаплин за весь классический период немого кино поставил только два фильма: в 1925 г., после двух лет молчания, «Золотую лихорадку» и в 1926 г. — «Цирк».

«Золотая лихорадка» — один из самых прославленных фильмов, какие только существуют.

Дело не в том, что Чаплин здесь поднялся много выше, чем, например, в «Чарли-солдате». Но прежде всего среди его комических произведений это первый действительно большой фильм, и все то, что мы имеем в «Бродяге» или «Ссудной кассе» в эскизной форме, здесь появляется в развитом виде, организованное от смеха к эмоциональным моментам, и где отдельные эпизоды представляют собою не развозненные фрагменты, а тесно спаянные части цельного произведения. В момент, когда «Лихорадка» появилась на экранах, только что прошел «Путь на Запад» Джемса Крюза и не был еще забыт Вильям Харт. Чаплин в атмосфере «Лихорадки» 1849 г. показал хорошо знакомые вещи, и может быть фильм воспринимался как пародия. В произведении чувствуется критическое отношение, которое придает ему еще больше прелести. Сейчас «Золотая лихорадка» смотрится уже иначе — она превратилась просто в восхитительный комический и поэтический фильм.

В нем заключен целый ряд знаменитых эпизодов: вереница золотоискателей в горах; внезапное появление удивительного странника, преследуемого медведем; буря, проносящаяся над жалкой хижиной; голодный Чарли, поедающий свои сапоги; его обезумевший товарищ, который принимает его за гигантского цыпленка; кабаре, где изгнанники поют песни далекой Ирландии и Шотландии и где Чарли влюбляется в Джорджию; ночь под Рождество, когда он ожидает свою возлюбленную и видит во сне, что заставляет вилки, обутые в маленькие хлебцы, протанцовать для нее польку; возвращение в хижину, сорванную с места бурей и раскачивающуюся на краю пропасти. Полька маленьких хлебцев доводит до крайней степени совершенства искусство мимики, проявленное Чаплином уже в «Пилигриме». На том же уровне стоит в сцене поедания сапог искусство комической транспонировки — (перенесение действия с нормального объекта на другой), которое мы уже наблюдали в «Ссудной кассе». Но все проникнуто особенной душевной мягкостью, помогающей нам войти в этот забавный и умилительный мир.

«Цирк» — более бессвязный, стоит ниже «Золотой лихорадки», и сцены, в которых Чарли преследуют обезьяны и раздевают его на натянутом канате, или те, когда он находится с глазу на глаз со львом, — отличаются некоторой тяжеловесностью. Но ряд очаровательных и

смешных выдумок держит наше внимание в постоянном напряжении: Чарли, варящий яйцо в старой консервной коробке, Чарли, преследуемый ослом и попадающий ва арену, где соскучившаяся публика неистово приветствует «нового комика». В особенности хороши последние кадры: Чарли посреди большого круга из опилок, оставшегося на месте, покинутом цирком, подбирает бумажную звезду и затем отправляется навстречу своей судьбе.

Эти два фильма в эпоху немого кино являлись наиболее признанными шедеврами Чаплина.

В «Золотой лихорадке» и «Цирке» Чаплин завершил работу, начатую в «Бродяге» и продолжавшуюся в «Чарли-солдате», «Малыше», «Пилигриме». Он дал душу своей марионетке, он перенес в сентиментальный план контраст между Чарли и людьми, но создал единственную настолько трогательную душу, что мы готовы поверить — она заблудилась в нашей вселенной. Душа марионетки! Ей необходима искренняя наивность, не покидающая ее ни на мгновение, чистая вера, бесконечное доверие, а также доверие к людям, открытое сердце и уверенность встретить и к себе такое же отношение. Создавая это изумительное существо, которое, впрочем, не лишено и более жестких черт, внесенных суровой жизнью, Чаплин руководствовался тем же законом контраста, который указывал ему путь и в первых его фильмах: подобно тому как тело Чарли не подчинено, повидимому, законам физики, господствующим над остальными людьми, так и душа его — единственная, которая может обитать в этом странном теле, принадлежит к особому сентиментальному миру; но если первый из этих контрастов имел единственной целью вызвать смех, то второй пробуждает глубокую симпатию к простодушному герою, над которым мы смеемся.

И мы вновь видим Чарли в горном шалаше, такого простосердечно-терпеливого, и эту рождественскую ночь, когда он в своей хижине накрыл белую скатерть и свои лучшие приборы, приготовил сюрпризы и принялся ожидать, мечтая о своем недавнем веселье и успехе, о счастье, которое не придет. Сколько доверчивости в этой очаровательной душе! И печаль его, когда он стоит утром среди большого круга, оставленного на земле уехавшим цирком, — это печаль ребенка.

Пускай он получил ряд тяжелых ударов от жизни — он остается простодушным. Если и может найтись один друг, то это только «Малыш», потому что только он достаточно чист, чтобы привязаться к Чарли.

Старый Чарли, старый неудачник! Он переносит с одинаковой простотой и то, что его ловят при выходе из поезда в «Пилигриме», и то, что его находят среди снегов Аляски; он без всякого изумления реагирует как на свои несчастья, так и на свои удачи; те же большие кукольные глаза смотрят на нас и в начале «Золотой лихорадки», когда он направляется к своей золотоносной жиле, и в конце, когда пакетбот увозит его в Европу в качестве миллионера. Его любовь, такая простая и такая чудесная, напоминает глубокую любовь десятилетнего мальчика к прекрасной королеве, которую он никогда не увидит. Когда «она» удаляется, Чарли повторяет в сотый раз свой жест, которым он констатирует очевидность, и направляется навстречу новому подобному же приключению. Он отдается ему с такой же пылкостью и так же безрезультатно, как и на этот раз.

Отныне уже нельзя забыть, что эпоха, лишенная поэзии и правдивости, смогла тем не менее создать благодаря Чаплину своего героя, безымянного, не имеющего ни документов, ни средств, ни национальности, ни друзей. Он почти не осуждает этот мир, в котором для него благодаря его внутренней чистоте нет места. Он лишь констатирует, что не создан для успеха и что слава или любовь, самое лучшее и самое злое, что существует в человеческой жизни, также не дают удовлетворения. Он является носителем горькой и очаровательной судьбы, которая является подлинной судьбой человека. «Что мне хотелось создать, — сказал он однажды, — это поэтического бродягу». Этот бродяга является его героем, каковы бы не были те уступки вкусам публики, которые от времени до времени делал Чаплин, какие бы не чувствовались в его искусстве пережитки первоисточников, сколько бы в нем не было вкуса к клоунаде и быть может даже известной вульгарности, могущественной, но несомненно существующей, сквозящей в наименее благородных моментах некоторых вещей — «Цирка», например, или «Огни города». Эта вульгарность почти всегда достаточно подчинена другим моментам, она нас не шокирует и открывает широкий путь глубоко человеческой правдивости.

Наступала новая эра — эпоха звукового кино.

В какой степени сумели старые корифеи американского комического кино использовать новые возможности? Наиболее знаменитый среди них Чаплин долго колебался прежде, чем дать произведение в новой технике. Пять лет длилось его молчание. Наконец он выпустил «Огни города» (после которых вновь наступила пауза), в сущности немой фильм, сопровождаемый музыкой. Однако в начале, в сцене открытия памятника, Чаплин кратко наметил блестящий прием: виден говорящий оратор, но слышен лишь невнятный шум. Это значило повернуться спиной к натурализму — и повернуться с первого же движения мастерски. Но в остальном, за исключением момента, когда Чарли проглотил свисток, когда у него поднялась икота и окружающие думают, что он насвистывает, «Огни города» остаются немым фильмом.

Это не лучшее из того, что создал Чаплин. Этому произведению прежде всего недостает цельности. Оно кажется составленным из ряда отдельных кусков: Чарли-боксер, Чарли-уборщик нечистот, Чарли и миллиардер, который обнимает его в пьяном виде и гонит, не узнавая, когда протрезвился, — соединение несколько механическое и довольно тяжеловесное. Но самое существенное в «Огнях», несмотря на несколько восхитительных комедийных моментов, заключается, по правде говоря, не в комической стороне. Центр тяжести перенесен на любовное приключение.

Оно задумано очень красиво. Чарли влюблен в слепую цветочницу, которая принимает его за знатного человека. В конце, выздоровев благодаря ему, она его встречает и, разумеется, не узнает. Но, шутя, она вставляет цветок в петличку бедняка. Он смотрит на нее. И вот, прикоснувшись к его пиджаку, цветочница как будто начинает вспоминать. Она поднимает на него глаза, растерянная, встревоженная, он отвечает ей поразительным взглядом, в котором смешаны скорбь и радость, и фильм кончается раньше, чем мы узнаем, что они скажут, что они сделают. Никогда еще Чарли-актер не поднимался до таких высот, как в этой заключительной сцене.

И если комическая сторона «Огней» временами немного тяжеловата, то этого никогда нельзя сказать о сентиментально-романтических мотивах этого фильма. Несомненно, боязнь публики, уважение к своей собственной личности помешают Чаплину, по крайней мере в фильмах, где он сам играет, делать вполне то, что ему подсказывает накопившаяся в нем горечь. Очень показательна одна черта. Случается, что Чаплин выбирает несколько кусков из экспериментальных лент, которые он постоянно снимает, монтирует их и получает фильм, обычно краткий, который он публике не показывает. Роберту Флори удалось в 1927 г. в Америке увидать маленький фильм «Самоубийство». В нем фигурировал человек, собирающийся совершить самоубийство. Чарли являлся и превозносил перед ним радости жизни. Тот его не слушал, привязывал камень к веревке и собирался обвязать другой ее конец вокруг своей шеи. Чарли бросался на него, чтобы ему помешать, и в разгаре борьбы самоубийца привязывал веревку на шею Чарли, бросал камень в воду, и разумеется Чарли оказывался увлеченным в реку. Эта сцена была полностью воспроизведена в «Огнях города». Но в первоначальном фильме она не кончалась спасением упавшего: самоубийца смотрел на него, сначала ничего не понимая, затем наконец осознавал, что произошло. Тогда он удалялся с громким хохотом, в то время как Чарли тонул.

Трудно представить себе, правда, фильм, в котором Чаплин изображал бы гибель своего героя.

После «Огней города» он опять взялся за работу. Он заканчивает новый фильм с «Чарли», в котором он противопоставляет свою личность законам современного общества и труду по конвейерной системе, как Рене Клер в фильме «К нам, свобода!»

# МИР, СОБРАННЫЙ ИЗ ОСКОЛКОВ

**Н. ОТТЕН**

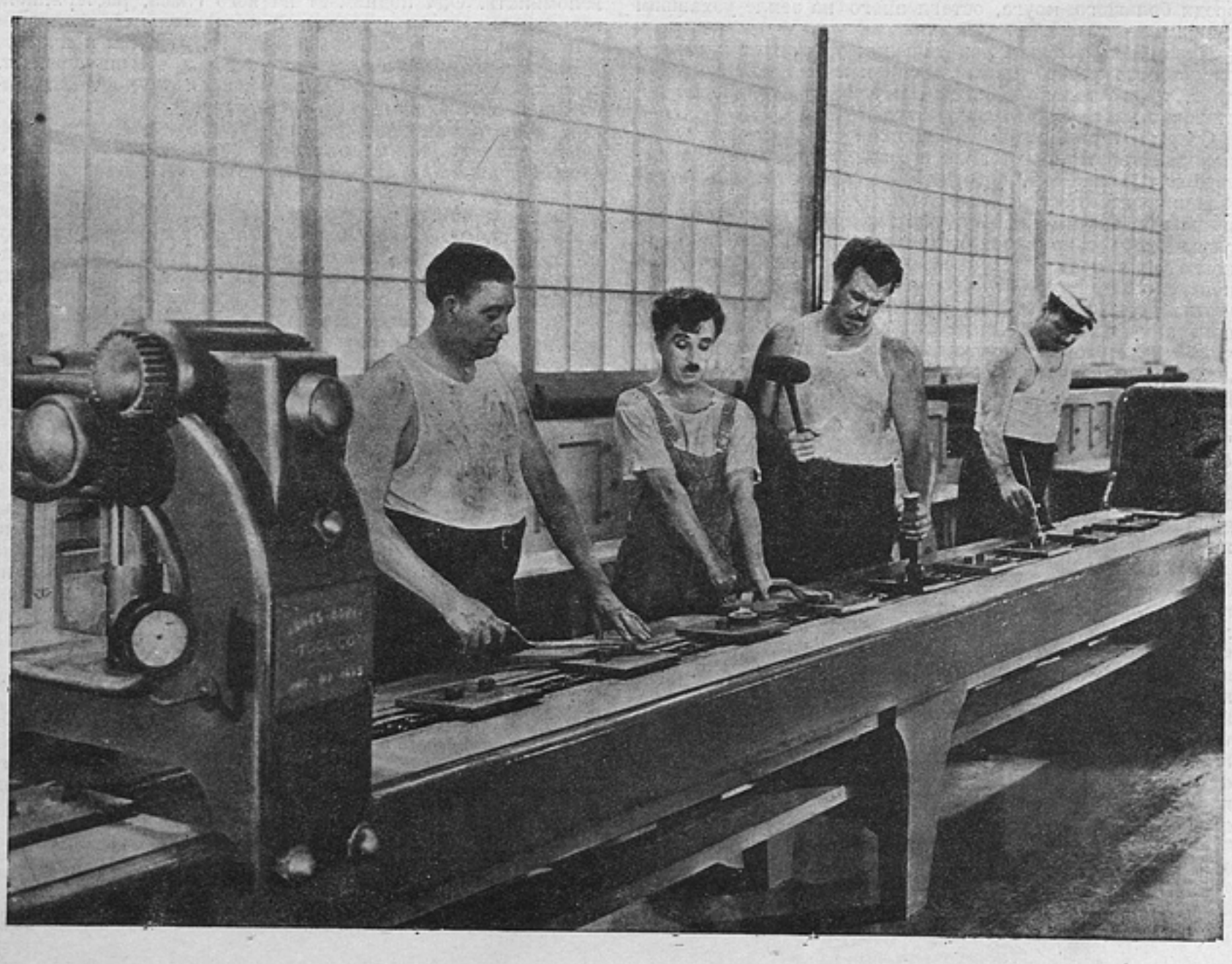
Слава таких невероятных размеров перестает ощущаться как реальность. Она не вмещается в объемы наших представлений о возможной популярности мастеров искусства. Уже не миллионы, а сотни миллионов видели, знают и помнят Чаплина. Уже не единицы, а многие сотни подражают ему. Он стал нарицательным именем, типажом, более того — профессией. Исполнители маски Чаплина многочисленны в кино Америки, Франции и Англии. Эстрадные танцовщики и цирковые клоуны, присвоившие его маску и его имя, толпятся и во всех остальных странах мира. При этих условиях как трудно не пойти за таким успехом, остаться в пределах искусства, не стать лучшим исполнителем уже однажды созданной маски, не возглавить плеяду подражателей самому себе,— как бесконечно трудно двигаться собственной дорогой.

В нашей стране давно не встречались с Чаплиным. Много лет назад на нашем экране мелькали коротенькие фильмы маленького человечка, полные смешных и нелепых положений. Фильмы эти, истертые и истрепанные, с тусклым изображением и архивными приемами относились ко времени империалистической войны, когда Чаплин, по договору, делал их по одной в месяц. Эти фильмы были полны тонкой наблюдательности, переплетенной с дешевым комизмом, были построены на стремительном движении, через которое едва заметно просачивалась грусть.

Образ Чаплина в этих фильмах складывался из привычки к неудачам и непоколебимого пристрастия к общепринятым нормам поведения и светского приличия. С ним случалось все то, что случалось со всеми кинокомиками тех лет, начиная с Макса Линдера. Он был неуклюж, настойчив, неудачлив, беден, честен. Его мечты были узки и скудны и никогда не простирались дальше счастья, обещанного рождественским рассказом. В его фильмах вещи действовали наравне с людьми, и во сне много легче было быть храбрым, сильным и счастливым, чем наяву. А все вместе было лицом и судьбою маленького человечка.

И это все. В какое время происходило действие? — Иногда в девятнадцатом, иногда в двадцатом веке. Но тщетно вы искали бы в тех фильмах, действие которых Чаплин отнес к нашему времени, больших городов, фабрик, заводов — всего того, что отличает наш век от прошлого. Ферма, маленький провинциальный городок, живу-

**Кадр из фильма «НОВЫЕ ВРЕМЕНА»**



щий инерцией прошлого века и с ужасом прислушивающийся к наступлению новых времен, приютили Чаплина в те годы. Впрочем, извинимся, грохот новых времен, доносящийся до этих городков и ферм, не нашел почти никакого отклика в коротких и смешных лентах Чаплина.

Эти маленькие фильмы знали долгую, бурную и славную жизнь. В них было все, как в действительности. Поступки Чаплина часто диктовались приемами цирка, были неожиданны, почти невероятны, но по существу они были подсмотрены у жизни и с теми или другими отклонениями могли быть повторены каждым. «Самые лучшие ленты берутся просто из искусства жизни», — писал Чаплин.

И он так и делал. Он утверждает, что свою внешнюю визитку, котелок, щеткообразные усики, короткие брюки, огромные ботинки, надетые на кривые и вывернутые в разные стороны ноги, — он взял у извозчика, которого изо дня в день видел в детстве. «Я видел его ежедневно. Я шел за ним и наблюдал. Этот человек заинтересовал меня, и именно он указал мне путь к тому типу, который в конце концов я нашел в самом себе», — говорит он.

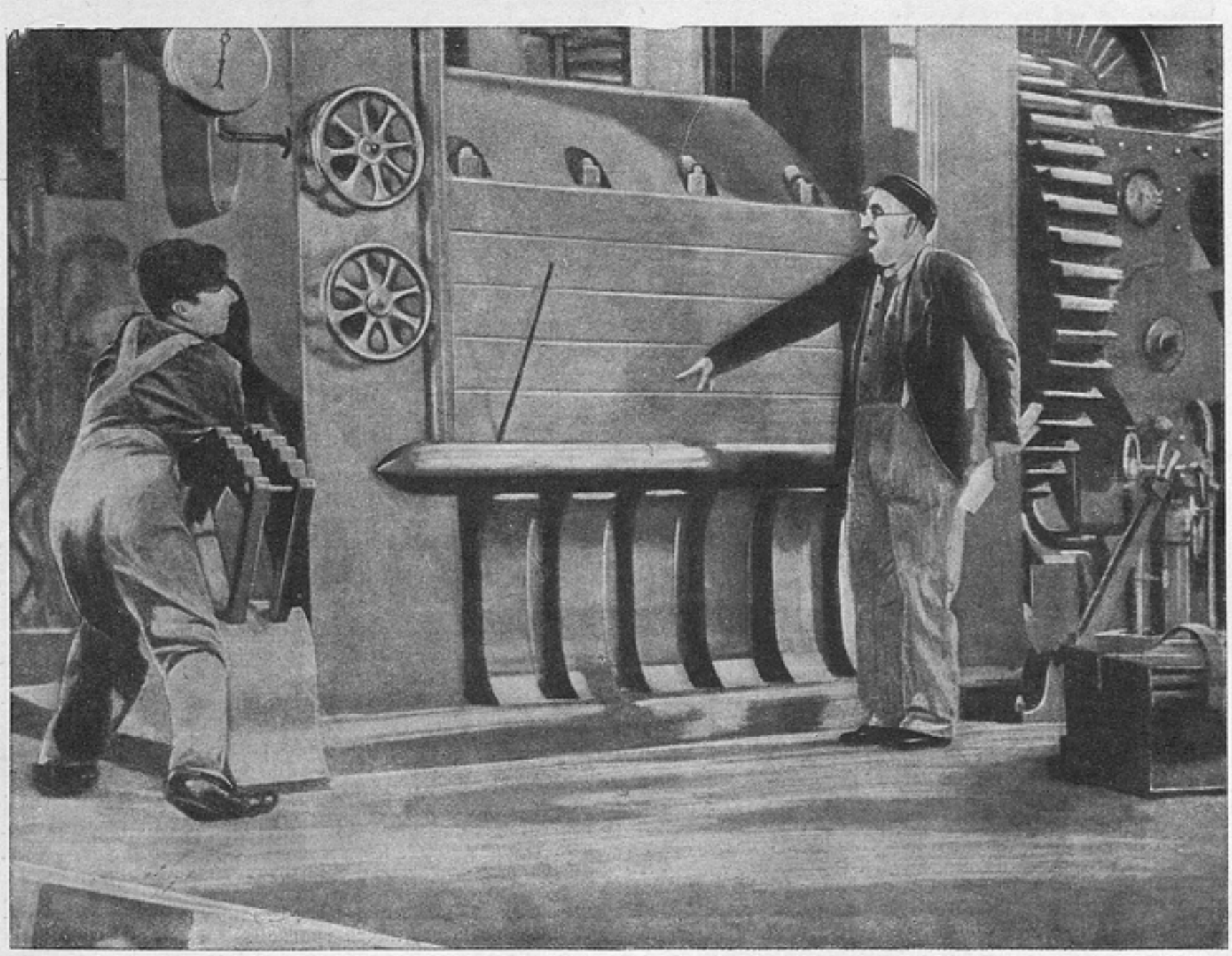
Для того, чтобы смешить, мало владеть секретом комического. Надо твердо знать нормы поведения человека. И Чаплин собирает детали, он внимательно смотрит. Его видение — своеобразно. Это настоящее творческое видение. Я где-то читал его рассказ о том, как он слушал Падаревского. Концертант вышел гордый, более того, напыщенный, с высоко поднятой головой, выпяченной грудью и полный презрения к публике, встретившей его овацией. Чаплину не захотелось выдать ему авансом право на такое торжество. Он представил себе, что Падаревский споткнулся по дороге к роялю. Смущенный, он неловко сел на стул, и стул разлетелся под ним вдребезги. Он встал и почистился. Стали искать другой стул — и не нашли его. Тогда принесли детский стульчик и на него нагрузили гору нотных тетрадей. Публика, сперва сочувственно сдерживалась, но смешное — прежде всего смешно: и слушатели, забыв свой восторг, начали хохотать. И тогда Падаревскому пришлось для восстановления авторитета начать играть не как он начал бы обычно, но так, чтобы с первого аккорда клавиши взлетели в воздух. Могло все это случиться так, как это вообразил Чаплин, увидев выходящего на эстраду Падаревского? — Вполне. Этим эпизодом и начал Чаплин один из своих фильмов.

Свыше ста коротких и веселых, тонких, ярких и умных фильмов сделал Чаплин до 1918 г. Он обличал, но обличал не общество, не буржуазный мир, а человека и его пороки, ничтожность ума, узость сердца, дряблость воображения в каждом отдельном случае. Он был подчас груб — он учился у цирка и фарса, но его грубость не делала его фильмов неправдоподобными, и зрители прощали ему ее.

Но вот в 1918 г. Чаплин создает фильм «Собачья жизнь». С этого фильма начинается новый, второй период в творчестве Чаплина. Чаплин стал грустным. Человек, которого он обличает, не вызывает в нем больше веселья. Общество в целом еще не интересует его. Его маленький человек все еще живет на окраине, в патриархальной обстановке прошлого века, но жить ему все тяжелее, и положение его становится почти безнадежным.

Фильмы этого периода не проникали на советский экран. О них говорили приезжавшие с Запада; о них сообщали газетные и журнальные статьи, с ними знакомили монографии, и среди последних самая пристрастная, са-

**Кадр из фильма «НОВЫЕ ВРЕМЕНА»**



**Кадр из фильма «НОВЫЕ ВРЕМЕНА»**

мая поэтическая и самая глубокая — монография Луи Деллюка «Charlo». Деллюк замечательно охарактеризовал значение для Чаплина «Собачьей жизни», когда писал: «Этот фильм для Чарли Чаплина — канун нового откровения. Когда закончится это откровение, начнется другое. Чарли Чаплин будет начинать сначала еще много раз».

Значительность этого цикла трудно себе представить, не зная фильмов Чаплина этого периода. От «Собачьей жизни», открывшей этот цикл, до «Огней большого города», завершивших его, прошел длинный ряд картин, сюжеты которых бессмысленно пересказывать. Эти фильмы Чаплина интересны не своим сюжетом, а точными, умными и многозначительными деталями, безошибочной и острой характеристикой, создающей единый и стройный образ.

Важно то, что фильмы этого цикла полны тревоги за судьбу маленького человечка. Его мир — непрочен, его счастье — иллюзорно, оно почти невозможно в действительности. Счастье иногда кажется вот дается в руки, но затем так же стремительно уплывает. Маленькому человечку приходится уходить одной ногой по одну сторону границы, другой — по другую, не находя себе пристанища ни там, ни здесь («Пилигрми»). Девушка, которую он спас, в ужасе от того, что он собою представляет («Огни большого города»). Только миллионы могут заменить ему в глазах любимой ловкость и красоту («Золотая лихорадка»). Мир полон несправедливостей. Несправедливость жалит, ранит, убивает. Вместо счастья остается жалость, и во всем виноваты люди. Впрочем, виноват не только человек, — виновата и судьба, требующая ясных поступков и не дающая возможности поправить однажды совершенную ошибку («Парижанка»).

Все это показано на тонкой наблюдательности, на абсолютной правдивости деталей и мотивировок. Общество не виновато — виноват человек. Мир раскололся, и каждый осколок обследуется и демонстрируется Чаплиным как самостоятельный мир. И мы немеем перед прекрасным видением этого искажающего целое осколка.

В этих осколках мира, переданных умно и тонко, зритель находил и юмор, и иронию, и сатиру, и фарс, и драму, и лирику. Именно это дало право Жану Кокто сказать о Чаплине: «Он обращается к людям всех возрастов и всех национальностей. Его смех — эсперанто. Он доставляет каждому удовольствие по разным причинам». Забегая вперед, мы можем сказать, что это относится и к «Новым временам». Разные аудитории по разному воспринимают этот фильм.

И вот наконец новый, третий этап в творчестве Чаплина. Фильм называется — «Новые времена». До его выхода мы знали о нем только то, что он так же, как и фильм Рене Клера «Нам свободу!», показывает капиталистический конвейер.

Фильм «Новые времена» оказался непохожим на фильм Рене Клера. Фильм — страшен. Он подавляет. Осколки мира собрались в целое. Чаплин только констатирует. Он не видит возможности ничего изменить. Он без всяких прикрас и комментариев показывает, что он увидел. И правдивый, ничем неприкрашенный показ, показ, лишенный обличительной интонации, звучит много страшнее любого обвинения, хотя сам Чаплин подавлен тем, что он увидел, хотя во всем, что происходит, подчеркнута неизбежность, почти трагизм.

Жизненные наблюдения, накопленные в полутора сотнях фильмов, поставленных им, Чаплин объединил в этой картине. Характерно, что в этом фильме почти нет ничего нового. По деталям, по приемам, по целым эпизодам— мы все, кроме конвейера, машины для кормления рабочих, демонстрации и забастовки, уже видели в фильмах Чаплина. Тюрьма и драка в ней, мечты о счастье, погоня, работа Чаплина в кабачке лакеем, Чарли-куплетист — все это может быть расписано по ряду фильмов Чаплина.

И самое основное и самое главное в том, что это нигде не звучит повторением и повторением не является. Разрозненные наблюдения, отдельные находки, удачные приемы, выигрышные сцены, комические положения пришли впервые в цельную и зрелую систему. Чаплин в фильме «Новые времена» поднялся до уровня классических образцов искусства и сумел сказать подлинную правду о современной ему капиталистической действительности.

Прежде всего в фильме полным голосом звучит современность в самых основных и ярких своих проявлениях. Впервые — это не провинция, не боковые явления, не картонный быт — остатки прошлого века, а завод, большой индустриальный город, основной узел капиталистических противоречий.

Завод, конвейер, механизация, забастовка, революционная демонстрация — вот сумма новых для фильмов Чаплина понятий, вошедших в «Новые времена». И оказались они в картине не потому, что Чаплин только услышал о них, а потому, что он эти явления ощутил как основные, потому что они вошли составной частью в мир, собранный им заново из осколков в единое целое.

И опять, как во многих фильмах Чаплина, каждая частность достоверна — она не искажает действительность, а выражает ее. Целый ряд знакомых комедийных приемов, свойственных Чаплину, заимствованных им из фарса и цирка и возвращенных его подражателями фарсу и цирку, здесь оказывается выразительным средством реалистического искусства кино. Походка Чарли, его привычный, но до конца условный облик, его тросточка, традиционно-фарсовое избиение им арестантов в тюрьме, его бегство на заводе — все это тут же приобретает трагический и глубокий смысл. Чарли Чаплин — смешон. Он сохранил прежний облик и старые приемы, вызывающие смех. Но его судьба, события, в которых он стал участвовать, не смешны, они даже не печальны, они—трагичны. И смех, не успевший расцвесть на губах зрителей, превращается в горечь. Его герой в «Новых временах» вызывает куда более сильные чувства, чем жалость, на что вряд ли рассчитывал автор.

Фильм начинают овцы, заполняющие экран от края до края. Они идут медленно и тупо стремительным переходом, овец заменяют рабочие, такой же беспредельной толпой, в том же направлении и с такой же стремительностью вливающиеся в ворота завода. Эта аналогия в первый момент кажется авторской характеристикой рабочих. Весь дальнейший показ завода, все последующее раскрытие образа Чарли отвергают такую характеристику. Значит ли это, что первые кадры оторваны от фильма. Нет! Это сравнение говорит о том, во что стремится превратить рабочих капиталистический завод.

Не стоит рассказывать содержания фильма, который каждый, сколько-нибудь интересующийся кино, неоднократно просмотрит. Нас интересует только, из чего складывается мир, в котором живет новый Чарли Чаплин. И для этого мы вспомним некоторые лишь эпизоды фильма.

Прежде всего завод. Он огромен, просторен и светел. Он насквозь механизирован. Экран — глаз и голос хозяина — проникает во все уголки завода. Заходя в уборную, рабочий вынимает свой листок и штампует время, в кото-

---

**Кадр из фильма «НОВЫЕ ВРЕМЕНА»**

рое он вашел туда. Выходя, он штампует время возвращения на работу и опускает листок в ящик.

Конвейер поглощает работающего целиком и без остатка. Движения Чарли элементарны — он ключом поворачивает подвинутую ему гайку. Гайка движется стремительно. Рабочий ударяет подвернутую Чарли гайку молотком. Они едва успевают. И это элементарное движение, повторенное с быстротою молнии, отнимает все силы и все чувства.

Чарли не успевает. Его затягивает машина. Вытащенный оттуда, он механически продолжает движения, продиктованные конвейером. Он не может видеть ничего, даже в отдаленной степени напоминающего гайку. Он стремится все похожее на гайку повернуть своим ключом. Он подвертывает пуговицы на платье, носы. Это сперва смешно, потом страшно. Рабочие бросаются за ним в погоню, остановив конвейер. Но как только он снова включает конвейер, все, как зачарованные, бросаются к своим местам. Спасаясь от погони, Чаплин бежит с завода, но не забывает при этом отметить время ухода с работы. На улице он пытается прикрутить пуговицы на платье дамы, до странности похожей на корову. Дама устремляется к полицейскому, а последний — в погоню за Чаплиным. Чарли спасается на заводе, но, вбегая, не забывает отметить у автомата время возвращения на работу и опустить листок.

Что же осталось от человеческого интеллекта после обработки человека капиталистическим конвейером? — Сумма механических, машинообразных движений, да выработанные привычки раба — отметка времени на каждом шагу и страх перед полицейским мундиром.

А за этим? За этим Чаплин развертывает всю полноту отношений своего героя с действительностью. Подвергнутый конвейерной обработке герой после ряда приключений получает возможность познакомить нас с четырьмя воплощениями своей мечты, своего рая.

Он встречает девушку. Девушка молода, свежа, непосредственна. Девушка по-настоящему обаятельна. Полетта Годдар, актриса, исполняющая эту роль, вероятно далека от обычных представлений о красавице. Но Чаплин сумел раскрыть в ней такую свободу движений, непосредственность, грацию и воображение, что хочется назвать ее прекрасной. С девушкой происходит ряд приключений: она трижды бежит от полиции, хотя ни в чем не провинилась. Однажды она спасается сама, и дважды спасает ее Чарли. И вот после второго спасения, после стремительного бегства от полицейских он оказывается с ней у порога коттеджа. Кругом зелень, внутри вероятно уют. Из домика выходит юноша. Его сопровождает девушка, останавливает за порогом, целует и возвращается в дом.

При виде этого рая Чарли только жмурится. И тут, закрыв глаза, он видит второй, свой рай: этот же домик, в нем его девушка. В доме нелепая, тяжеловесная и убогая роскошь и сказочная механизация, до доящейся по одному только знаку коровы включительно. В восторге он открывает глаза и... спасается бегством от приближающегося полицейского.

По рекомендации тюремного начальства его берут сторожем в универсальный магазин. Тайно приводит он туда девушку. Это дом, где есть все, что только может понадобиться людям. Но они не знают, что им может быть нужно. Они ребячливы, они катаются на роликах над пропастью. Он укладывает ее спать на роскошную кровать и покрывает мехами, а сам напивается вместе с пролезшими в магазин ворами и снова попадает в тюрьму.

И наконец по выходе его из тюрьмы она приводит его в «их дом» — этот четвертый, на этот раз совершенно доступный и никем не оспариваемый у них рай. Это заброшенная хижина, насквозь прогнившая. Хижина, в которой потолок держится на швабре, а стены — на доверии обитателей к ним. Около этого дома грязная лужа по колено, в которой нельзя выкупаться. И в этом убожестве, в котором каждое движение грозит увечьем, они изображают довольство и семейное счастье...

Фильм начинается с показа конвейера и строится на ряде эпизодов, в которых так или иначе решается судьба героев. В этих эпизодах герои проходят определенный круг, делают определенное количество попыток остановиться, «зажить, как люди». Их гонят, преследуют, они ни на чем не могут удержаться. Круг этот мог быть меньше и мог быть больше — это воля автора. Но так или иначе этот круг замкнут.

И автор не комментирует. Куда ведет дорога из этого круга? — Неизвестно! Вероятно к новому кругу, ничем не отличающемуся от старого. Герой — солиден. Это уже взрослый человек. Его чудачества относятся к свойствам его характера, а его внешность — это его частное дело. Основное — то, что происходит с ним, — дело не его личных свойств, а системы, с которой он сталкивается.

Система, общество! Их долго избегал изображать Чаплин. Он видел несовершенство человека и хотел говорить только о нем. Он видел грустную долю маленького человечка, не наделенного никакими выдающимися качествами, но доброго, честного, сообразительного, выносливого и способного на любую работу. Он умел показать этого человека смешным, но он умел заставить и пожалеть его. Будя жалость к подобного рода людям, он, очевидно, думал, что делает самонужнейшее дело своего времени, что служит идеям гуманизма.

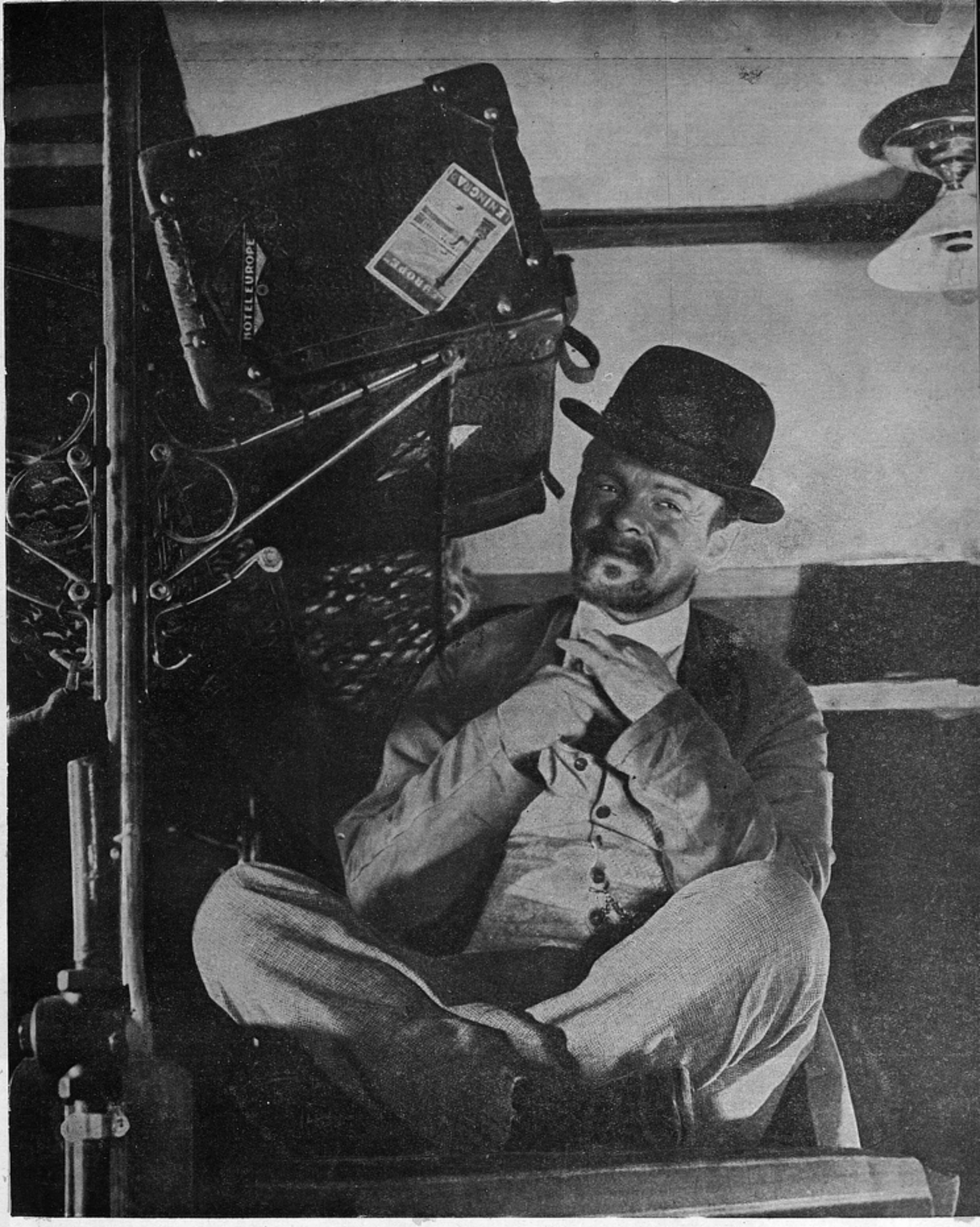
Но вот отдельные историйки начали собираться в биографию, а случаи — в систему. Стали рушиться картонные городки с добродушными шерифами и патриархальными нравами девятнадцатого века. Грохот капиталистической индустриализации, стандартизации в самых жестких и жестоких формах стал проникать в наиболее глухие уголки Америки. Кризис только ускорил дело. И Чаплину не осталось окраин — в любом месте он оказывался в центре.

А тут, очевидно, подошла и зрелость, большая и умная зрелость замечательного художника. Возраст, когда мало заметить, как движется жизнь, когда становится совершенно необходимым показать, как и что ее движет. И тогда замечательный художник мировой кинематографии начал говорить правду о своей действительности.

Круг завершен. Герой и героиня, казалось, уже добившиеся благополучия, снова бегут. Перед ними пустая и бесконечная дорога. Куда приведет она их? К новому кругу бедствий? К выходу? Чарли зовет свою подругу к бодрости. Поможет ли им бодрость?

Многие считают этот конец фильма оптимистическим. — Не знаю. Для того, чтобы его воспринять так, нужно очень хотеть его видеть таким. Из безысходной мрачности событий, из жестокого конвейера капиталистического мира — нет выхода. Круг ясен: завод, безработица, тюрьма, случайный заработок, безработица, тюрьма; завод, безработица, тюрьма и для разнообразия случайное бегство из тюрьмы, для того, чтобы начать тот же круг с новой точки.

Куда идет Чаплин? После «Новых времен» этот вопрос широко обсуждается и у нас и на Западе. Чаплин увидел и показал глубокую правду о капиталистической действительности и создал один из самых потрясающих обличительных документов, существующих в мировом искусстве. Он увидел мир целиком, какой он есть. Осколки, собранные им раньше, бесконечная житейская наблюдательность, бесспорность деталей, находимых с глубоким проникновением и блеском, — вдруг соединились и превратились в устрашающее целое. Поднявшись над ограниченностью среды, он сумел показать буржуазное общество во всей его наготе. Будем же верить, что он и дальше в своем творчестве будет говорить глубокую правду, широко понимая, что происходит вокруг. А правда ведет к социализму. Правда ведет к нам.




**«ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ»**

Сценарий И. Зельцера и засл. деят. иск. Кобеца. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Оператор Рябов. Белгоскино. На фото: засл. арт. В. Зускин в роли Пини.

«ЦИРК»

Режиссер Г. Александров. Операторы В. Нильсен и Б. Петров. Мосфильм. На фото: засл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон

# „ЦИРК“

## Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

В свое время много полемического задора и пыла было потрачено на то, чтоб опорочить «Веселых ребят». Однако прошло полтора года, и в течение их не было создано ни одного не только кинематографического, но и литературного, театрального, циркового произведения, которое по насыщенности смехом и веселой музыкой превзошло бы эту комедию Александрова. Казалось бы, почему бы заядлым полемистам не взяться показать на деле другие, на их взгляд, подлинные образцы комедии? Между тем полемика ничего не дала Александрову, и вот перед нами «Цирк» — вторая музыкально насыщенная комедия автора «Веселых ребят».

Идя на премьеру «Цирка», многие товарищи предполагали, что они вдоволь посмеются. Смеха однако оказалось меньше, чем многие полагали. Зато картина так много преподнесла остроумия, живой и легкой игры, что впечатление радостной легкости не покидало зрителей. Получилось блестящее, веселое зрелище, пользующееся большим успехом у советского зрителя.

А ведь в основе фильма — отнюдь не безупречный сюжет. Фабулу «Цирка» нетрудно представить себе и в ином качестве — как дешевенькую историю любви американской артистки к советскому красавцу-режиссеру, любви, на пути которой стоит «злой дух» Кнейшиц...

Что же сделали авторы «Цирка» во главе со своим режиссером, чтобы избежать такой трактовки сюжета?

Изменили сюжет?

И да и нет.

Сюжет не столько изменен, сколько, выражаясь фигурально, поднят на верхний регистр. Над сюжетом проделана огромная работа, в которой наибольшую роль играли не ножницы. Отнюдь не они!

Прежде всего Александров — тот самый Александров, которого многие пуритане объявили после «Веселых ребят» безыдейным мастером, поставил перед собой задачу идейно осветить весь сценарий. От тщательного продумывания и взвешивания возможностей произведения родилась новая идея «Цирка» — та идея, которая теперь является обязательным выводом из фильма. Это идея интернациональной солидарности трудящихся и еще конкретнее — идея того, что каждый трудящийся, независимо от национальности, цвета кожи и т. д., найдет свою родину в советской стране.

Такую замечательную идею воплотили в «Цирк» не механически, не привнеся ее извне, а путем углубления трактовки сюжета. Идея обогатила сюжет, и когда все ситуации, поступки героев были подвергнуты тщательной идейной проверке, то и родился в новом качестве сценарий, одновременно и более значительный и неутяжеленный. Поступки и события приобрели осмысленность, и самый сюжет зазвучал по-иному. Старая и затасканная историйка преобразовалась — возникла широкая тема любви и дружбы в советской стране, любви Мери к Мартынову, ко всему коллективу, ко всей стране, о любви всех к ее черному ребенку и т. д., и т. п.

Вот что делает идея, идейная вооруженность творчества с любым жанром, даже самым легким! И как неправы те, кто полагает, что требование высокой идейности неприменимо к легким жанрам наших искусств.

Можно с карандашом в руках заняться сличением авторского сценария с поставленным фильмом. Такое сличение полезно и вместе с тем в данном случае явится только подтверждением общей тенденции в работе Александрова над «Цирком» — тенденции, которой мы посвятили предыдущие строки.

Тут надо сказать еще следующее:

Разглядели ли многие в фабуле «Цирка» элементы, уходящие в сторону от комедии,— элементы мелодрамы? Ведь история иностранной артистки, имеющей тайну (черного малыша), ее любовь к советскому режиссеру, наличие «злого гения» Кнейшица, который черной нитью витает над Мери и использует ее тайну для того, чтоб удерживать Мери в своих руках...— ведь все это чистейшей воды мелодраматические элементы. И вот другой возможный и опасный вариант трактовки фабульной основы «Цирка» — осериознивая сюжет вещи, можно было впасть в сентиментальнейшую мелодраму.

Этого не случилось. Однако можно ли отрицать мелодраматичность основной сюжетной линии «Цирка»? Ведь основные драматургические конфликты «Цирка» — это конфликты неразгаданной тайны, страха перед ее раскрытием, козней Кнейшица — конфликты мелодрамы. Больше того, смешные — комедийные и комические — ситуации фильма в основной массе своей вытекают или даже являются наслоениями на эту мелодраматическую линию.

Так возникает своеобразный жанровый «нонсенс». Не будем однако блюстителями абстрактной жанровой чистоты и признаем, что Александров, несколько деформировав жанр, остался в рамках веселого, плещущего радостью, смехом и остроумием зрелища.

Как была решена эта задача?

Опять-таки в результате идейного переосмысливания вещи режиссер правильно понял, что тайна Мери и злодейство Кнейшица в условиях советской действительности лишены подлинной серьезности. Слишком уж неприступна советская жизнь для того, чтобы угрозы Кнейшица хоть в какой-то малейшей доле могли восторжествовать... И режиссер не боится «наворачивать» мелодраму, в которой зритель отчетливо видит кратковременность и преходящесть тревог Мери. Он видит положительный выход из конфликта, который к тому же находится только на грани серьезного... Комедийные положения, окружающие мелодраматическую линию сюжета, сообщают ему известную легкость, не дают зрителю принимать его чересчур всерьез. Кое-где Александров откровенно обнажает этот свой иронический подход. Закутанный в черный плащ Кнейшиц, вводя в заблуждение простодушного Скамейкина, вручая ему письмо Мери (адресованное ею Мартынову) и сказав: «Эта дама — инкогнито», ирреально исчезает, испаряется... Этот псевдо-мефистофельский эпизод встречается зрителем с непременным смехом. Вот где легкая, слегка ироническая трактовка основного сюжета проступила наружу и дала нам ключ к пониманию тонкого, остроумного подхода Александрова к мелодраматическим элементам фильма.

Мне кажется, что так и только так надо понимать место и трактовку элементов мелодрамы в «Цирке». Конечно, мы пожелаем и Александрову и другим нашим мастерам, которые будут работать над комедией в советском кино, чтобы им не пришлось преодолевать многочисленные «рифы» в самом сценарии, как это имело место с «Цирком». Но если здесь и произошла некоторая деформация жанра, то все же фильм не потерял тех свойств (веселости, остроумия, оптимизма), которым всерьез угрожали эти «рифы»...

Постановка комедийного фильма вообще очень сложна. В «Цирке» же Александров имел дополнительные трудности: преодоление сценарных препятствий, преодоление кинематографической традиции изображения циркового материала и т. д., и т. п. Все это плюс огромные технические трудности постановки угрожали одним и тем же: утяжелить постановку, нарушить целостность и легкость представления.

Это тем важнее отметить, что опасность в основном — избегнута. Фильм вышел легким для восприятия, сложнейшая творческая и техническая механика его созданья оказалась незаметной для зрителя. «Швы сошлись», цельность достигнута.

Сколько разнообразнейших попутных вопросов пришлось решить: диалоги, проблема иностранного произношения и соответствующих искажений, проблема разговора Мери и Кнейшица, трактовка Скамейкина (не превратить в традиционного Глупышкина), трактовка директора, проблема цирковых сальто для Мери, решение эпизода с проникновением Скамейкина в клетку со львами, технические проблемы показа стреляющих пушек и т. д., и т. п.

Александров и шеф-оператор Нильсен проявили себя в этой огромной работе зрелыми мастерами, настолько зрелыми, что теперь приходится искренно жалеть, что они не имели для своей работы более совершенной драматургической основы. Об этом надо говорить, ибо ни один, даже наиболее талантливый, наиболее профессионально подкованный режиссер не может подняться выше материала, заложенного в сценарии.

Режиссерская техника Александрова находится уже теперь на таком уровне, что ее следовало бы серьезно разбирать, в частности, тем молодым режиссерам, которые помышляют о комедии как о своем жанре.

Мы позволим себе разобрать хотя бы один, на первый взгляд, прямо-таки рискованный прием Александрова в «Цирке» — введение номера «Чудо XX века».

Напомним ситуацию. Райка спасает Мери от Кнейшица. Цирк переполнен, зрители волнуются. Директор в отчаянии. Все номера исчерпаны. В отчаянии директор бросает свой взгляд на двух немолодых людей, работающих за кулисами... Напеваемая песенка, их лица напомнили энтузиасту цирка, седеющему директору, один остроумный номер. Выход найден, вытаскиваются велосипеды, и... арену советского цирка оглашает нелепая песенка и не менее нелепые ужимки спутников директора —«отставных» циркачей.

Как весел и жизнерадостен в этот миг сам директор (арт. Володин). Он сам спасает честь своего цирка, он нашел выход. Этот номер, его контрасты воспринимаются в ироническом плане, но весело, хорошо. Казалось бы, что в цирке ничто не

---

**«ЦИРК»**

**Режиссер Г. Александров. Операторы: В. Нильсен и Б. Петров. Мосфильм. Вверху на фото: арт. А Комиссаров в роли Скамейкина**

изменилось. Но вот на экране появился типичнейший дореволюционный цирковой номер, и сразу стала ощутимой та дистанция, которая отделяет нас от того цирка, от безыдейного искусства тех времен...

Так легко и остроумно использует Александров разные возможности сюжета.

Не хватает ему еще достаточной ритмической сжатости, собранности. Иногда эпизод, кадр теряют ритм — то, что было бы хорошо на 10 метров, плохо на 20 метров и т. д. Иногда вдруг нарушаются связи предыдущего и последующего. Так было скажем в эпизоде полета в стратосферу, когда давно уже состоялся «полет», а все еще вертятся «герлс», гремит музыка, раскачиваются их тела и т. д., и т. п.

Так же неритмична (и много от этого теряет) сцена передачи ребенка из рук в руки.

Ритмичности, слаженности отдельных частей, чувства целого — очень, очень нехватало «Веселым ребятам». В «Цирке» сделан шаг вперед, но все же в этой части Александрову еще предстоит большая работа над совершенствованием своего мастерства.

Но если «Цирк» — показатель серьезного успеха и роста для Александрова, то это в неменьшей степени относится и ко всему работающему с ним коллективу, в первую очередь к шефу-оператору Нильсену и оператору Петрову, композитору Дунаевскому, артистке Орловой, а также артистам Володину, Массальскому, Мельниковой Е., Комиссарову, Столярову и др

Дунаевский дал в фильме простую и задушевную песню «Родина». Она несколько слабее запоминается, чем «Марш веселых ребят», так как у нее сравнительно худшее положение в сюжете: ее больше поют за кадром, она мало ассоциируется с определенным зрительным образом. И все же это не вина песни. Песню о родине будут, несомненно, будут петь!

Вся музыка весела, органична в фильме.

И Нильсен оказался на высоте. Он и инженер Мориц творили в фильме чудеса. Зритель никогда не разберет, где в эпизодах цирка заснята декорация, а где макет, где транспарант, комбинированная съемка, рирпроекция, и пр. При всей технической сложности съемки, которая еще не имела прецедентов в СССР, фотография фильма осталась легкой, светлой, неусложненной. Характерно, что Нильсен работает без ненужных и неосмысленных ракурсов, которыми некоторые операторы все еще «хочут свою образованность показать».

Л. Орлова играла сложнейшую роль американской актрисы, говорящей на русском языке. Играть роль, одновременно следя за соблюдением своеобразно искаженного произношения, было очень трудно. Ведь играть к тому же надо было легко, не утяжеляя фильма. И Орлова хорошо справилась со своей задачей. Ее Мери обладает большим обаянием. Орлова, как артистка кино, сильно выросла в этой роли.

---

**«ЦИРК»**

**Режиссер Г. Александров. Операторы В. Нильсен и Б. Петров. Мосфильм.**
**На фото: засл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон**

# НОВОЕ РЕШЕНИЕ ТЕМЫ

**Б. БАЛАШ**

Фильм «Цирк», как и вообще стиль Александрова, имеет на первый взгляд много сомнительного. Но он нам нравится. Мы смеемся, и мы тронуты. Так реагирует наш наивно-здоровый инстинкт. Но при этом многих из нас мучит сомнение, удобно ли аплодировать манере, которую мы презирали и осмеивали в буржуазном искусстве. Ведь жанр мелодрамы скомпрометирован навеки. Эта смесь джаза и меланхоличности танго, сенсации, акробатики и блеска ревю, цирковой юмор и коронный номер звезды — ведь это как раз то, что на Западе называется «Kitsch»! Как же может такой фильм пользоваться успехом у нас? Как он может нам нравиться?

Мне не кажется излишним успокоить совесть товарищей, относящихся с недоверием к самим себе. На этот раз надо побороть предрассудок, который укоренился в нас так глубоко потому, что возник из правильного суждения, предрассудок, связывающий нас по рукам и мешающий непосредственному, свежему творчеству. Спасибо Александрову за то, что его он не волнует.

То, что мы видим в «Цирке», кажется часто тем, чем угощают ревю западных варьете своего мелкобуржуазного зрителя. Но «если двое делают то же самое, то все-таки это не одно и то же». Так звучит в устах народа та мудрость, которую Маркс сформулировал научно и которую он назвал «изменением функции». Под этим подразумевается то, что один и тот же факт в разных исторических и социальных условиях получает совершенно иное значение и имеет иное воздействие. Мы, например, всегда воспринимали неизбежный happy end американских картин как нечто ложное. Но такой же неизбежный happy end советских картин нам нисколько не мешает. Почему? Да потому, что этот happy end не является ложным. Оптимистическая перспектива жизни, которая внушается счастливым концом картины, за рубежом не соответствует действительности, она должна лишь отвлечь от безысходности, от безнадежности этой действительности. Вот функция happy end за рубежом. Та же самая оптимистическая перспектива happy end в стране социализма является просто посредственным выразителем этой действительности. Вот здесь—его измененная функция.

Картина «Цирк» кончается веселым пением и шествием по Красной площади. Такой «счастливый конец», что счастливее и не придумаешь! Но эта сцена вовсе не придумана и не сыграна. Это простая фотография той действительности, которую мы переживаем два раза в год. Итак, она нисколько не оригинальна, все же никто не воспринимает ее как банальную сцену, так как большое горячее чувство, выраженное в картине, горит в каждом советском зрителе.

Упоение счастьем стало стихийным чувством нашей общественной жизни, для которого не нужно каждый раз придумывать новые формы выражения, как не нужно искать их для слов «я люблю тебя».

Это только служит примером того, что вовсе не одно и то же, если двое делают тоже самое. Это служит примером того, что правильное суждение, касающееся буржуазных стран, может стать предрассудком, если мы не пересмотрим его и не вернемся к источнику.

Ну, а как же обстоит дело с настроением, умилением и сентиментальностью? Разве это уже сами по себе негодные вещи? Или в буржуазном искусстве они вызывают наше отвращение, потому что мы чувствовали в них ложное, фальшивое начало? Не была ли наша твердость и деловитость по отношению к зарубежному искусству только недоверием, ставшим со временем вкусом?

Не становится ли человеку неприятным то кушание, которым он однажды объелся?

Ведь художественный вкус не имеет в себе ничего мистического.

Скажем, положа руку на сердце, разве у нас не осталось ничего для мелодично-нежного настроения, для сладостной грусти, для чистого умиления? Мы не могли позволить себе этого в отношении буржуазного искусства, не смели себе позволить этого, так как знали, что это отрава! Нам мешало не то, что это были картины настроения, а то, что они были написаны на вуали, прикрывающей черную действительность! Не слезы были плохи, а было плохо то, что вызваны они были песком, которым нам засыпали глаза! Отсюда отвращение и предрассудки.

Здесь же нас никто не хочет обманывать. Мы спокойно можем предаться сладостно-нежному упоению. В нем — лучшие корни нашей человечности. Быть твердым и деловитым — порой горькая необходимость. Но это не является ни человеческим, ни эстетическим идеалом. Человеку, живущему в стране, «где так вольно дышет человек» (как поется в заключительной песне «Цирка»), так хорошо, что этой необходимости у него нет.

Этот фильм является между прочим разительным примером того, как и лирическое блаженное состояние может выражать действительность и не только индивидуальном, но и общественно - историческом. Когда почти год назад Александров снимал удивительный эпизод, в котором тысячная публика большого цирка запевает сентиментально - нежную колыбельную песню, передавая из рук в руки негритенка, кто мог предполагать, что фильм будут смотреть на экране в те дни, когда страна будет обсуждать сталинский проект Конституции.

Этот удивительный наивный эпизод лирического человеческого чувства стал теперь выражением настоящего народного движения, потому что он возник из того же самого глубокого коллективного чувства.

В этом фильме показано великолепное цирковое ревю, с сотнями женщин, факелов, вертящимися колесами, блестящими огнями. Все это было нам не по вкусу, когда мы видели это в буржуазных ревю. Почему же так? Разве такая пантомима не может быть прекрасна с декоративно-формальной стороны? Конечно, может. Но нам это великолепие блестящего ревю было принципиально противно, потому что нам было ясно, что этот яркий блеск должен прикрыть мрак нищеты. Великолепие, красота были не для нас.

Это было великолепие врага. Но если здесь групповой танец показан с такой фантазией, вкусом и чувством формы, почему же советский зритель не должен радоваться этим подвижным формам застывшей музыки? Если это великолепие, то это свое, собственное великолепие, если это красота, то это своя, собственная красота. Советского зрителя не нужно ослеплять блеском. Он просто должен получить эстетическое удовольствие в своей жизни, ставшей радостной и веселой.

Александров и оператор Нильсен— полнокровные кинематографисты. Они считают, что фильм во всяком случае должен быть также радостью для глаза, иначе он и не должен был бы стать фильмом (а мог бы вылиться в роман, драму или другой жанр). Все, что там происходит, все, что нам показывают, не только понимаешь и чувствуешь, но прежде всего видишь. Видишь взглядом художника, взглядом, страстно обрисовывающим контур формы, взглядом, нежно скользящим по ней.

У нас нет причин для развития аскетических вкусов. Мы не собираемся предоставить буржуазному искусству монополию на блеск и красоту.

# КАК МЫ СНИМАЛИ „ЦИРК“

**Шеф-оператор В. НИЛЬСЕН**
**Оператор Б. ПЕТРОВ**

Для оператора каждый созданный фильм приносит с собой решение многих творческих и технических проблем и в то же время выдвигает новые задачи, которые ждут своего осуществления в следующей постановке.

Техника современной кинематографии требует величайшей продуманности приемов, требует точного предварительного расчета и, если можно так сказать, технического предвидения.

Нередко мы воспринимаем предметы на экране так, как подсказывают нам раз навсегда выработанные и установившиеся зрительные ассоциации.

Каждый из нас сохранил детские впечатления о цирковом представлении и традиционных цирковых номерах. Цирк мы обычно представляем себе парадной, залитой светом ареной.

Но думал ли кто-нибудь над тем, как выглядит тот же цирк днем, когда на пустой и полутемной арене мягкими пятнами ложатся солнечные лучи, пробивающиеся через узкие окна купола? Наблюдал кто-нибудь днем темные цирковые конюшни, напоминающие зверинец, или кулисы цирка в репетиционное время?

Подлинная атмосфера цирка, разрушающая романтические представления о нем, возникает перед нами тогда, когда мы видим и изучаем цирковую жизнь в напряженные рабочие часы подготовки спектакля. Здесь начинаешь понимать трудности цирковой профессии, улавливаешь оттенки циркового жаргона, познаешь сущность, а не внешнюю форму цирка.

Воссоздать в фильме этот подлинный характер цирковой атмосферы, попытаться воспроизвести перемены в освещении цирковых кулис, актерских уборных, манежа, принимающих причудливый вид в дневные часы и преображающихся вечером, — над этой задачей мы много работали.

Снимая исторический фильм или картину, построенную на современной тематике, часто обращаешься к помощи живописи, накопившей богатый изобразительный материал. Другое дело — цирк. Здесь существуют специфические изобразительные признаки, которые можно уловить только путем непосредственного наблюдения цирка. Мы потратили много времени и усилий на собирание документального фотографического материала, в чем большую помощь оказал нам Ленинградский музей циркового искусства. Мы часто бывали в цирке, знакомились с цирковыми артистами, смотрели их репетиции, изучали особенности циркового быта.

В процессе нашей работы по картине мы искали изобразительные черты образа героини фильма Марион Диксон, которую играла засл. арт. Л. П. Орлова. Характер портрета в кино, композиция средних и крупных планов во многом определяют восприятие зрителя, как так кинематограф при всех его разнородных качествах в конечном счете остается изобразительным искусством.

Эволюция образа Марион Диксон в картине «Цирк» идет не только по линии сюжетной и драматургической. Мы пытались в изобразительной форме в средних и крупных планах Л. П. Орловой акцентировать постепенные переходы от первоначального образа вульгарной циркачки, исполняющей танец на бутафорской пушке, до образа женщины, сознавшей свое место и свои права в Стране советов.

**Эволюция портрета Марион Диксон в фильме «Цирк» (см. сверху вниз)**

Показать идейную и психологическую эволюцию Марион Диксон — задача, достаточно трудная в актерском и режиссерском планах. Найти соответствующую изобразительную форму для внешнего выражения этой эволюции, пожалуй, еще сложнее.

Но если последовательно подвергнуть анализу ряд портретных планов Л. П. Орловой в их монтажном контексте, можно отметить и те новые композиционные приемы, и те схемы освещения, которые характеризуют все переходные стадии в развитии зрительного образа.

Люди, показанные в «Цирке», — это прежде всего живые образы наших сегодняшних людей, так как громадная пропасть лежит между актерами старого цирка и актерами сегодняшнего советского цирка. Изобразительно образы этих людей нельзя трактовать условно. Здесь нужно было найти постоянное равновесие между внутренней и внешней трактовкой каждого образа.

В жанре музыкальной комедии композиция сюжета, ритм монтажа, темп развития действия играют решающую роль. Отсюда возникают три основных принципа, на которых строится изобразительная композиция кадра. Ясность, выразительность и простота — таковы те предпосылки, которыми мы руководствовались в построении каждого кадра.

Тщательное продумывание линейной композиции, т. е. планировки объекта в кадре, внимательное распределение светотени, световая обработка фона — все это вместе составляет неотъемлемую часть общего понятия композиции.

Простота и ясность рождаются там, где в каждом кадре, в его формальных элементах присутствует сюжетная мотивировка. Сюжет и его движение являются определяющими в операторской трактовке каждого кадра.

Вместе с тем в решении этой основной задачи выразительной композиции мы сталкивались с целым рядом трудностей чисто формального порядка. Так, например, при композиционной планировке наиболее сложными оказывались кадры общих планов «Цирка», так как здесь в каждом случае возникала проблема вписывания окружности манежа в прямоугольные пропорции кадра.

Впервые в производственной методике советской кинематографии мы полностью применили метод предварительного рисования кадров. Вся наша картина (от начала до конца) была сначала воспроизведена в 640 эскизах, в которых мы зафиксировали продуманные нами композиционные схемы.

Предварительная зарисовка кадров служила для нас средством рационализации творческого и производственного процессов.

Если композиционная схема зафиксирована графически, значит сама композиция уже предварительно осмыслена и проработана. В этом случае на съемке не приходится метаться с аппаратом по павильону и искать точки съемки. Точка съемки во всех случаях предопределяется композиционной схемой.

В то же время с предельной отчетливостью на самой съемке возникает

**Предварительная зарисовка кадров по фильму «Цирк».**

монтажная связь кадра, что играет решающую роль в поисках композиционной преемственности. Эскизы устраняют излишние вопросы и обсуждения кадров, ибо нет ничего нагляднее их.

Естественно, что в отдельных кадрах мы отходили от предварительно задуманной композиции. Но в целом мы всегда имели перед глазами четкую перспективу.

Этот метод предварительной зарисовки кадра, испытанный нами еще в процессе нашей учебной работы по ВГИК, несомненно дает громадный творческий и экономический эффект в производственной практике.

Цирк и цирковое искусство—не изолированы от повседневной жизни нашей страны. Наоборот, цирк как особая форма советского искусства теснейшим образом связан с народными массами, с народным творчеством и является в подлинном смысле слова любимым зрелищем широчайших масс советского зрителя. Вот почему в цирковых номерах и аттракционах мы пытались отразить наше сегодняшнее окружение, элементы парашютного спорта, высокой техники —то настроение оптимизма и бодрости, которым живет сегодня наша страна. Каждая деталь, играющая в картине даже быть может только фоновую роль, должна в какой-то мере отображать сегодняшний день Советской страны.

Мы искали и нашли новые точки зрения для показа прекрасного здания гостиницы «Москва». Мы нашли такие точки съемок, с которых никто и никогда не снимал еще Красную площадь.

Впервые в художественном фильме в одном из эпизодов нашей картины показан московский метрополитен. Нам хотелось даже в незначительных, проходных кадрах показать великолепную архитектуру станции «Охотный ряд», выявить динамику мощных эскалаторов, воспроизвести своеобразное освещение станции.

С точки врения техники съемки картина «Цирк» представляла серьезные трудности. Здесь большую помощь нам оказал опыт поездки в США.

Американская операторская техника отличается широким применением ряда методов трюковой и комбинированной съемки, которые служат для реализации сложных сценарных заданий. Мы мобилизовали весь арсенал технических средств, которыми владеет сегодня операторское искусство, и тем не менее техника съемки этой картины оказалась очень сложной.

Первая проблема,с которой мы столкнулись, — это постройка громадного цирка. Для того, чтобы снять общий план внутренности цирка, те кадры, в которых Марион Диксон вылетает из пушки и хватается руками за трапецию, нужно было бы построить цирк высотой до 30 метров. Декорацию такого масштаба построить нельзя, так как высота всех существующих ателье у нас и за границей не превышает 20—25 метров. Кроме того сооружение подобной декорации было бы немыслимо и по экономическим соображениям. Здесь мы применили освоенный и испытанный еще по «Веселым ребятам» метод сочетания декорации с макетом.

Декорация нашего цирка была построена в павильоне лишь до высоты последних рядов амфитеатра. Все верхние галлереи, часть оркестра и сам купол изготовлены были художником Гривцовым в виде макета размером в 1,5 метра.

Этот макет подвешивался непосредственно перед объективом аппарата на расстоянии 2 метров, причем подвеска производилась так, чтобы нижние галлереи макетной модели перспективно совпадали с верхними рядами цирка, построенного на большом расстоянии от аппарата в натуральную величину. Таким образом возникла оптическая иллюзия единого здания, так как близко расположенный к аппарату макет верхней части цирка по своему масштабу полностью совпадал с отдаленной от аппарата нижней частью декорации.

Применяя этот способ, мы создали на экране общий план внутренности цирка и общий план фасада цирка. В целом ряде кадров мы заменяли массовку куклами различного масштаба, которые мы чередовали с рассадкой актеров массовки.

Для съемки полетов Орловой по кругу цирка были построены специальные сооружения в виде вращающейся карусели. Съемочный аппарат передвигался вместе с актрисой в любом направлении, причем ощущение динамики создавалось за счет перемещения заднего фона.

При съемках велосипедного номера, в котором артисты Володин, Попова и Карлин должны были ездить на старомодных велосипедах, мы применили вращающийся пол, на котором наглухо закреплялись велосипеды. Таким образом актеры без предварительных репетиций, не подвергая се-

бя риску, могли свободно выполнять свой номер.

Все музыкальные номера были сняты нами под предварительно записанную фонограмму, так как только при этом условии можно добиться точного совпадения темпа в монтаже и настоящей чистоты звука. Способ съемки под фонограмму был освоен нами еще в период работы по картине «Веселые ребята».

Сущность этого способа заключается в следующем: имея по сценарию в картине музыкальные номера (пение и танцы), режиссер прежде всего точно определяет метраж, который каждый номер должен занимать в картине. Затем по точно установленному метражу производится запись фонограммы. Актер исполняет звуковую часть своего номера непосредственно перед микрофоном.

После записи фонограммы музыкального номера производится монтажная раскадровка данной сцены. Подсчитывается количество музыкальных тактов и соответственно определяется, какие кадры будут сниматься и монтироваться на данном количестве музыкальных кадров.

Затем в ателье устанавливается звукопроекция с синхронным мотором, и под фонограмму актер производит репетицию своего номера. При этом артикуляция должна в точности совпадать со словами, записанными на фонограмме. Когда путем нескольких предварительных репетиций такое совпадение достигнуто, снова пускается фонограмма и производятся последовательные съемки всех кадров изображения. При этом съемочная камера должна обязательно приводиться в движение также синхронным мотором.

Полученное изображение при внимательной работе не будет ничем отличаться от синхронного изображения, а в смысле чистоты звука всегда даст лучшие качественные результаты.

Съемка под фонограмму требует от оператора некоторых особых навыков. Оператор должен внимательно изучить фонограмму для того, чтобы знать, на какие музыкальные такты придутся монтажные стыки изображения.

Оператор должен также учесть и силу звука в отдельных частях фонограммы, так как от этого зависит масштаб съемки изображений — крупным или средним планом.

Съемка под заранее записанную фонограмму — чрезвычайно интересный и рациональный метод, который безусловно должен найти широкое применение в нашей производственной практике.

Особые трудности представляла работа с маленьким негритенком Джимми, игравшим ответственную роль в нашей картине. Джимми должен был на экране смеяться, плакать и спать, но часто не поддавался никаким уговорам. Заставить его плакать было конечно легче, чем заставить смеяться или спать. Но часто и это не удавалось. В сцене «колыбельной» мы терпеливо ждали, пока Джимми заснет. В эти часы во всей студии царила мертвая тишина. Все распоряжения передавались только знаками, и стоило кому-нибудь нечаянно разбудить Джимми, как вся наша съемка срывалась — вторично заснуть он уже не хотел.

В картине имеется сцена, где Скамейкин (артист А. М. Комиссаров), случайно попав в клетку со львами, букетом цветов прогоняет зверей с арены. Здесь нужно было придумать такой способ съемки, при котором актер не подвергался бы никакой опасности. Эта задача была решена различными методами технического комбинирования кадров.

Одним из таких методов является рирпроекция, полностью освоенная сейчас на «Мосфильме».

Принцип съемки по методу рирпроекции заключается в следующем. В павильоне устанавливается экран на просвет, через который с задней стороны проектируется изображение специально заснятого фона со львами. Под экраном помещается наш актер.

С противоположной по отношению к проекционному аппарату стороны устанавливается съемочная камера, с помощью которой одновременно снимается игра актера перед экраном и самый экран с проектируемым на него изображением рычащих львов.

Этим способом сняты все крупные планы нападения львов на Скамейкина. Для общих планов был применен другой способ. Установив съемочный аппарат с внешней стороны клетки, мы делили клетку дополнительной решоткой пополам таким образом, чтобы линия раздела клетки совпадала с направлением оптической оси объектива съемочного аппарата. При такой планировке линии раздела первый прут внешней стороны решотки полностью закрываает собой линию раздела.

Зритель не видит этой решотки. У него возникает иллюзия, что Скамейкин действительно находится в одной клетке со львами, между тем как наш актер в действительности отделен от львов толстой решоткой.

Был применен также и другой способ съемки в этой сцене. Установив съемочный аппарат с внешней стороны клетки, мы перед самым объективом, наподобие макета, поместили небольшую модель части решотки. Каждый прут нашей модельной решотки в перспективе закрывал собой соответствующий прут настоящей решотки клетки.

Поместив нашего актера между прутьями настоящей и модельной решотки, мы создали иллюзию того, что Скамейкин находится внутри клетки, так как на экране перед актером видны только модельные прутья.

Большое применение в картине получил также метод транспаранта, разработанный нами совместно с Н. Н. Агокас еще в 1933 г. С помощью этого способа сняты полеты Мартынова на

**Схема карусели для полетов Орловой («Цирк»)**

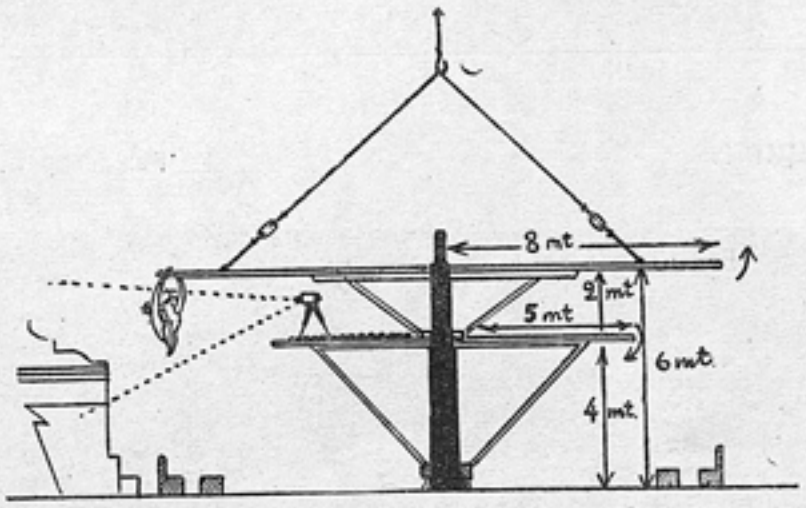
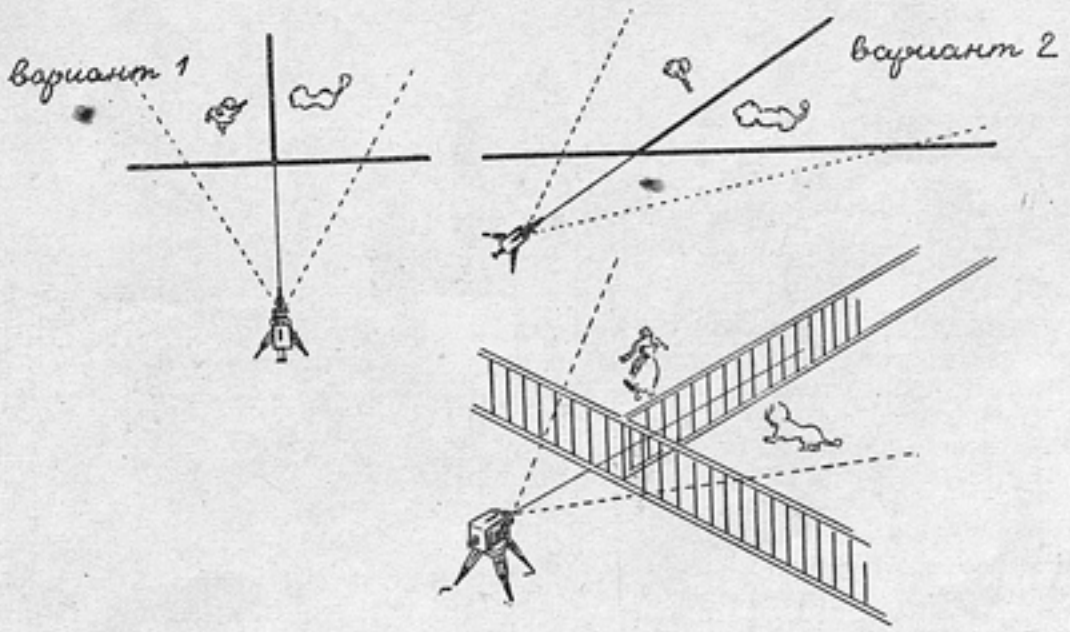



**Схема съемки эпизода со львами в фильме «Цирк»**



крыльях, отдельные кадры работы на трапеции.

Большое внимание мы уделяли монтажным переходам от одной сцены к другой. Замерзание стекла, переход с фонаря на внутренность комнаты Марион, спираль, возникающая в начале картины на газете и открывающая железнодорожную станцию с бегущей по ней толпой,— все эти приемы выполнены с помощью так называемых фигурных вытеснений. По существу здесь необходим только внимательный предварительный расчет и точное впечатывание с помощью дополнительной маски конца одного монтажного куска в начало другого.

Сцена в купе вагона, сцена в автомобиле — все это снято в ателье при помощи способа рирпроекции.

В отдельных кадрах мы пользовались также замедленной съемкой, чтобы добиться нужного темпа в аттракционах. Так например, прыжки с поезда, отдельные куски велосипедного номера, трюки «Чаплина» и другие моменты сняты со скоростью 10—14 кадров в секунду.

Для съемок с движения нам пришлось сооружать в каждом отдельном случае либо специальную подвесную дорогу, либо деревянный передвижной экран.

Лишь под конец картины мы получили американский кран-штатив с вылетом стрелы до 2 метров. Этот кран оказал нам громадные услуги при съемках с движения средних планов.

Для физкультурного ревю пришлось построить в натуральную величину вращающийся пандус. Механических сооружений подобного рода в нашей студии еще никогда не строили, и надо отдать справедливость постановочным цехам студии «Мосфильм» и руководителям нашей технической базы А. М. Сливкину, Г. К. Морицу и В. Д. Петрищеву, что в декоративной технике они действительно добились блестящих результатов.

Тысячи электрических лампочек, десятки сложнейших сооружений, громадные по масштабам декорации, подвесные приспособления — все это было выполнено безупречно, несмотря на полное отсутствие опыта в работах такого рода.

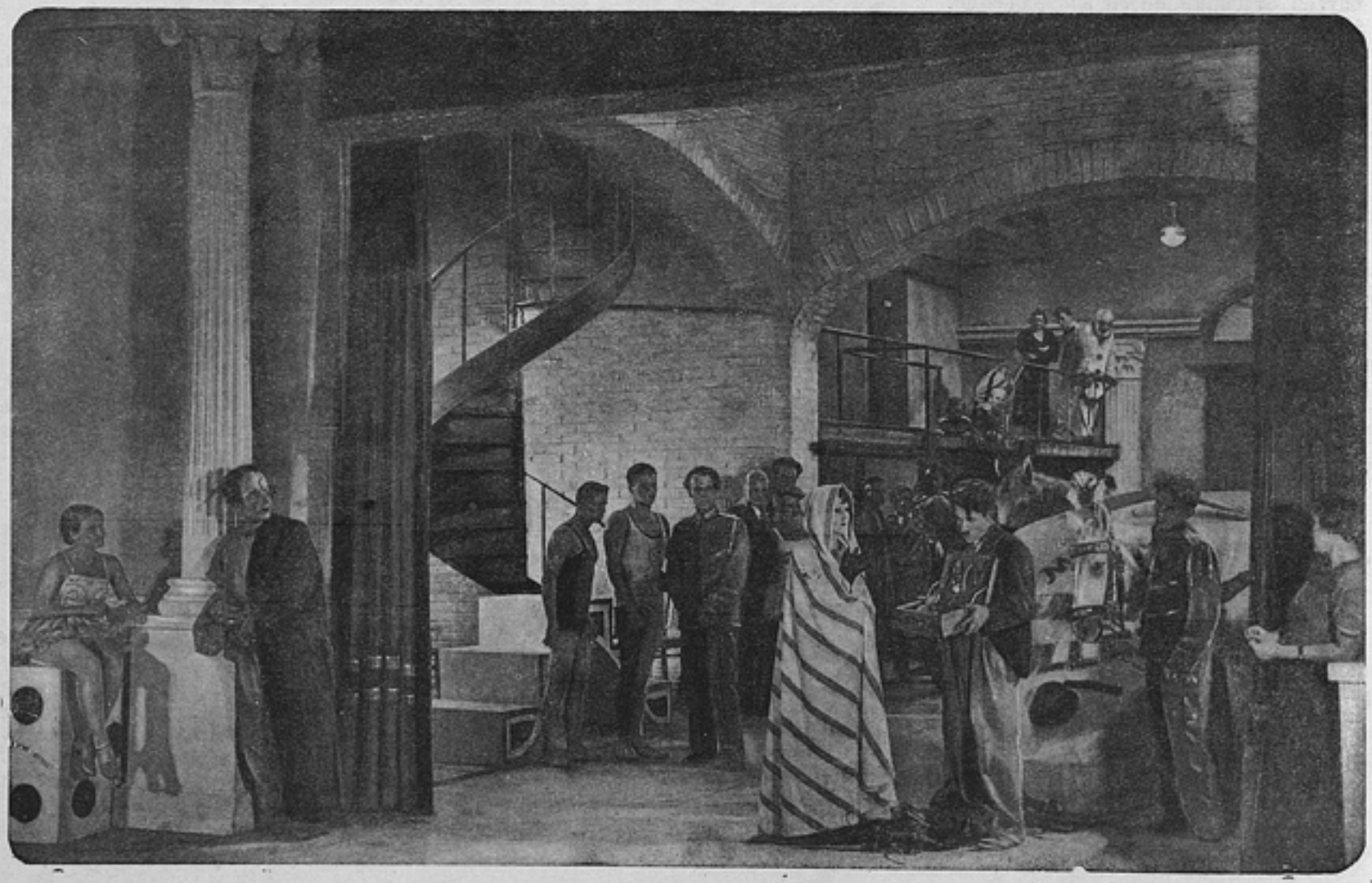
Хорошие результаты и производственную организованность показали также операторский отдел «Мосфильма», руководимый В. И. Поповым и С. Файманом. При съемках рирпроекции, транспаранта и других у нас ни разу не было срыва из-за технической неподготовленности операторского отдела.

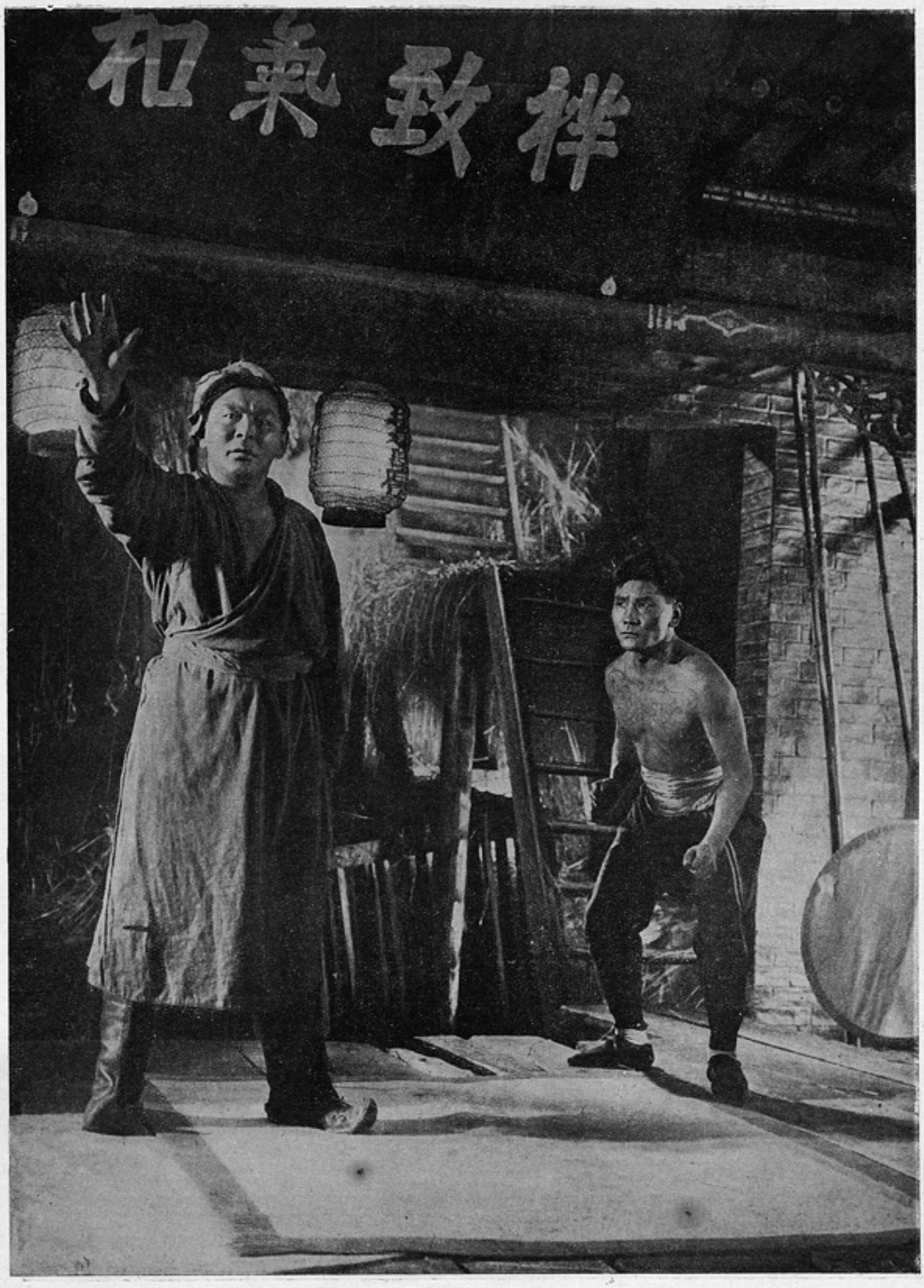
Выпуск картины «Цирк» свидетельствует прежде всего о росте нашей кинематографической техники, успешно осваивающей новейшие методы съемки и декоративного оформления.

С нашей точки зрения студия «Мосфильм» сегодня является передовой студией в советской кинематографии по своим техническим возможностям и оснащению.

---

«ЦИРК» Режиссер Г. Александров. Операторы В. Нильсен и Б. Петров. Мосфильм






«МОНГОЛИЯ»

Сценарий Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Режиссер Илья Трауберг. Оператор М. Каплан. Ленфильм

«МОНГОЛИЯ»

Сценарий Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Режиссер Илья Трауберг. Оператор М. Каплан. Ленфильм

# ФИЛЬМ О МОНГОЛЬСКОМ НАРОДЕ

**засл. деят. иск. А. ПИОТРОВСКИЙ**

1

Режиссер Илья Трауберг закончил фильм «Сын Монголии» (сценарий Б. Лапина, Л. Славина, З. Хацревина. Производство «Ленфильм»). Мы не боимся назвать выпуск этой картины заметной и любопытной вехой в истории советского кино.

Такой вехой этот фильм является прежде всего как событие политическое. В широко известной своей (хотя все еще далеко недостаточно практически используемой нами) записке к Литкенсу Ленин особо подчеркивает значение «картин специально пропагандистского содержания под фирмой «из жизни народов всех стран». В конце той же записки Владимир Ильич предлагает обратить специальное внимание на роль кинотеатров «на Востоке, где они являются новинками».

Как сказано, наша кинематография очень мало сделала для осуществления этих глубочайших ленинских мыслей. А между тем настойчивые указания Ленина на темы «жизни народов всех стран» имеют помимо прямого политического значения также и непосредственное отношение к специфике искусства кино. Подлинно гигантские возможности раскрытия пространства земли, изображение жизней, далеких и замечательных, присущи кинематографии как никакому другому из искусств. Только мы слишком редко пользуемся этими возможностями и толкаем кино на соревнование с камерным театром.

Новая картина Ильи Трауберга развертывается на больших дорогах Центральной Азии. Ее герои пересекают на автомобиле и верхом пустыни, степи и реки. Картина ведет зрителя в города Внешней и Внутренней Монголии, в расцветающую столицу Улан-Батор и в кочевья. Картина действительно показывает «жизнь народов» далекой страны, да еще такой исключительно интересной страны, как Монголия. Картина действительно в первую очередь предназначена для Востока, «где кино — еще новинка».

И все же принципиальное значение фильма не исчерпывается этим. Не забудем о том, что этот фильм, рассчитанный и на советского зрителя, сделан в основном для зрителя Монголии как подарок монгольскому народу. История кинематографии, более того история искусства не знает подобных примеров. То, что искусство более передовой страны культурно обращается к жизни и быту народа, более отсталого, не затем, чтобы найти «острый материал» в экзотическом примитиве, и не затем, чтобы художественными средствами внушать «отсталому племени» убогие понятия о превосходстве «белого человека», а чтобы показать дружественному народу образы его героев, чтобы укрепить его государственное самосознание, — подобной художественной дружбы не было в искусстве прошлого. Ее зачинщик — социалистическая кинематография СССР, помогающая своими специфическими средствами закрепить ту дружбу, которая связывает народы советской страны с героическим народом Монголии, отстаивающим свою независимость и государственную целостность от покушений империалистов.

2

Картина Ильи Трауберга в первую очередь предназначена для монгольского зрителя. С этой точки зрения ее и нужно расценивать, какой бы интересной ни оказалась она для нашей аудитории и для наших экранов. И здесь прежде всего возникает вопрос о «народности» стиля фильма. Режиссер (так же, как и сценаристы) сознательно использовал в фильме много конструктивных и стилистических элементов фольклора. Фольклорна сама сюжетная схема картины. У степной красавицы Дулмы три жениха: третий из них — простак, пастух Цевен. Пастух терпит неудачу в столкновении с более ловкими соперниками. Он отправляется в далекие страны в поисках чудесных яблок, делающих ловким и сильным того, кто их добудет. Потом — приключения героя в далеких странах, и наконец возвращение его иным и сильным к невесте Дулме.

Эта схема, повторяем, фольклорна, более того — фольклорно-сказочна. И фольклорны сюжетные черты героя картины. Велик был соблазн остилизования фильма-сказки. В первоначальном варианте сценария и была эта опасность. Сказочность окрашивала там атмосферой чудес и необычайностей все дела и встречи Цевена. В картине этого нет. Сюжет картины воспринимается как реалистический и политически устремленный. Да, у Дулмы три жениха: купец-китаец, шофер из столичного Улан-Батора и третий, самый для нее милый, — пастух. И этот пастух становится типическим выразителем тех свойств трудового монгольского народа, монгольского аратства, в которых ярче и полнее всего отразился освободительный, героический пафос народа Монголии. Образ Цевена дается как образ народного героя. Он силен, доверчив и простосердечен. Он действительно отправляется в далекий путь за легендарными «яблоками ловкости». Но этот путь переводит его за рубеж Монгольской народной республики. Он попадает во Внутреннюю Монголию, подавляемую феодальными князьками и японскими империалистами. Простак-пастух раскрывается здесь как стихийный защитник социальной правды, как отважный и самоотверженный патриот свободной монгольской родины. Он подслушивает заговор японских шпионов. Попытки протеста приводят его в княжескую тюрьму. Палач уже острит саблю. Новый друг — монгольский партизан — «бандит» — освобождает Цевена. И когда после смертельно опасной погони он снова попадает на землю родной республики, он уже совсем другой. Пастух смело входит в двери правительства. Он требует от своего правительства бдительности в защите рубежей родины. И когда в ответ ему под окнами Дома правительства проходят стрелки, танки и всадники монгольской армии и когда пастух Цевен в веселой суете всенародного праздника Надама находит, как и полагается, красавицу Дулму, то ясно, что этим заканчивается и линия фольклорной «сказки» и политическая линия фильма.

Сказка стала политикой, т. е. переросла в явление боевого и непосредственно воздействующего искусства. Возникает вопрос, существенны ли в этих условиях первичные сказочные элементы сюжета? Обогащают ли они чем-либо картину? Ответ, на наш взгляд, бесспорен: фольклорность сюжетных ходов, фольклорность образов и в первую очередь центрального образа — умного и храброго простака Цевена — придают картине ту ясность, упругость и обобщенную реалистичность, которые как раз и являются качествами народной сказки, столь плодотворно использованной в картине.

Наряду со стилистикой фольклора режиссер широко применяет также приемы американской комедии и американской мелодрамы. Многочисленные, темпераментно разработанные эпизоды преследований и погонь явно свидетельствуют о близости своей к поэтике фильм «дальнего Запада». Так же с подчеркнутой характерностью американского комического фильма дан такой, например, образ, как шофер А. Моголан, как сцены в автобусе, на дорожной станции и пр.

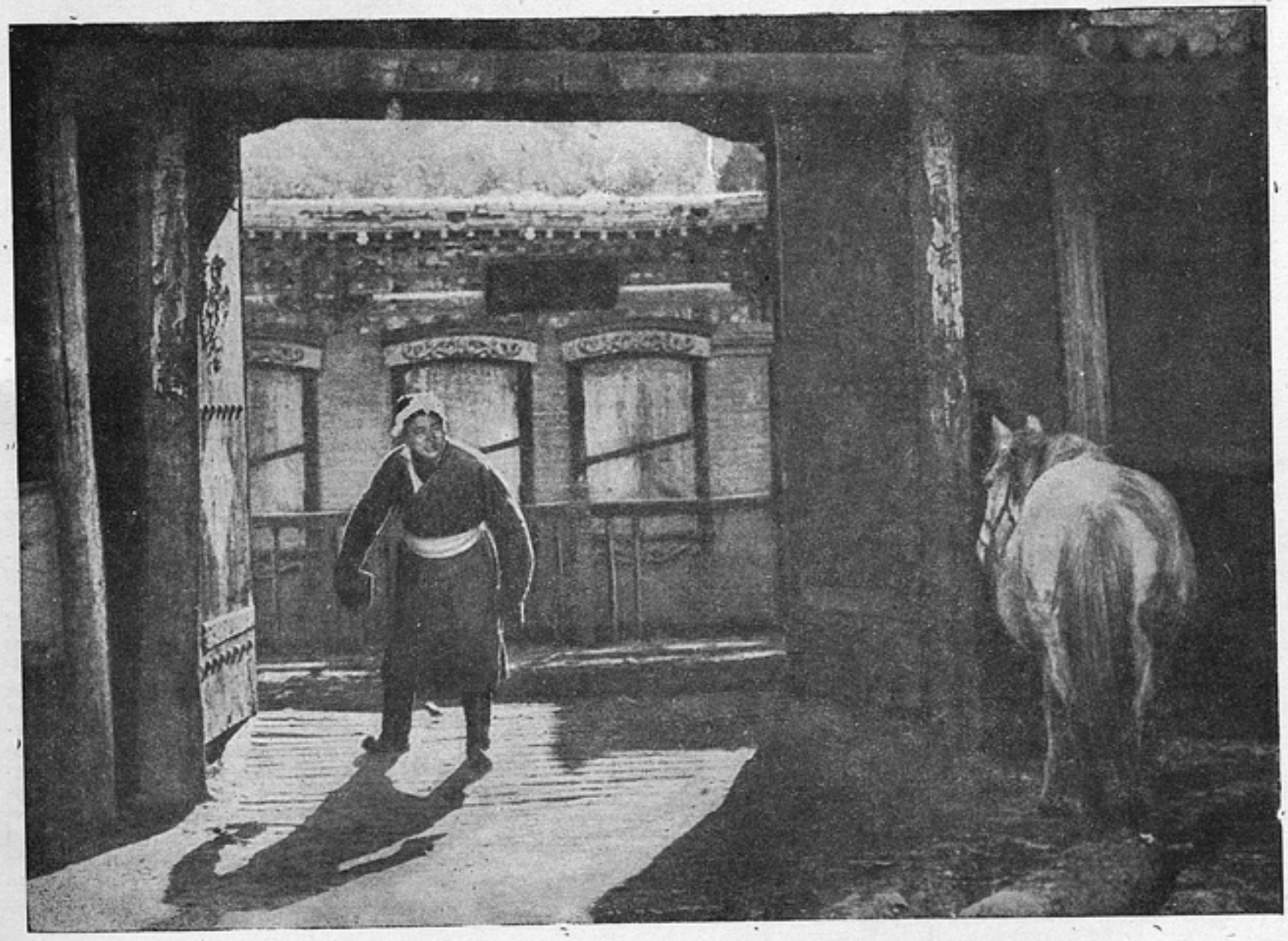
Смешение стилистики фольклора и американской кинематографии, на первый взгляд, кажется неоправданным. На деле же конечно тут нет не-

**«МОНГОЛИЯ»**

Сценарий Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Режиссер Илья Трауберг. Оператор М. Каплан. Ленфильм

**«МОНГОЛИЯ»**

**Сценарий Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Режиссер Илья Трауберг. Оператор М. Каплан. Ленфильм**



**«МОНГОЛИЯ»** Эскиз художника В. Вускович

примиримых противоречий. Стоит только вспомнить о демократическом характере, присущем корням таких жанров американского кино, как мелодрама и комическая. Ясность эмоций, подчеркнутая характерность — это свойство и фольклора и лучших произведений американской кинематографии. И все же, перенося приемы американского кино в свой фильм, реж. И. Трауберг слишком редко, на наш взгляд, исходит при этом из специфического материала своей картины.

Прекрасным примером подлинного обновления приемов американской погони служит, например, эпизод с овечьим стадом. Спасаясь от преследований, Цевен и его друг наталкиваются на огромное стадо овец. Они бросаются в середину стада, подманивают перепугавшихся животных, и те замыкают тесный круг вокруг беглецов, скрывая их от глаза преследователей. Это реальность азиатских кочевок, монгольских степей, питающих неисчислимые стада овец, и в то же время это эффектная перипетия фабулы преследований и погонь.

К сожалению, подобных находок в фильме не так много, как хотелось бы. Ее «американская» стихия и ее фольклорная стихия в значительной степени изолированы друг от друга. И в этом одна из существенных слабостей картины, понижающая, хотя никоим образом не уничтожающая значения картины как явления искусства народного.

Огромной сложности задача встала перед режиссером в отношении общего стилистического подхода к материалу жизни и быта Монголии. Достаточно соблазнительным, хотя конечно и вместе с тем поверхностным и неверным, был бы подход к этому материалу как к материалу экзотическому и диковинному.

Подобных примеров немало в кинематографии Запада да и в нашей кинематографии. Даже прекрасная во многих отношениях работа В. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» не свободна от любования фантастической экзотикой тысячелетних храмов и дворцов Монголии.

Картина Ильи Трауберга, за исключением отдельных кусков, выпадающих из общей стилистики фильма (статические детали храма, волшебный сад), свободна от такого эстетизма.

Эстетизмом наизнанку было бы и обратное стремление — подчеркивать непривычный и неожиданный европеизм в Монголии, подчеркивать непривычные и неожиданные европейские детали, вторгающиеся в традиционную экзотику Центральной Азии. Первоначальная редакция сценария в большой мере страдала именно таким эстетизмом наизнанку. Стремясь уйти от традиционной стилистики экзотической Азии, сценаристы перенасытили свою работу автомобильными марками, европейскими модами, патефонными пластинками и прочим инвентарем Европы. Отказаться от демонстрирования и азиатской «экзотики» и европейской новизны — это значило бы уйти от реальности монгольской действительности. Сама

действительность выдвигает это противоречие. Весь вопрос в том, что ставить в центр художественного внимания. И нам кажется, что режиссер поступил и правильно и тактично, избрав таким центром своего внимания не азиатскую старину и не европейскую новизну, а то новое, что несет с собою действительность Монгольской народной республики как государства, свободного и народного.

Новые постройки столицы республики — Улан-Батора, флаг государства, развевающийся над пустыней, вооруженные силы республики, веселые детали народного праздника Надама — вот что особенно заботливо подчеркивает режиссер. В картине есть любование всеми этими предметами, более того, картина превращается порою в некую демонстрацию этих новых вещей. Она делает это так же, как демонстрировали любовно и заботливо ранние советские фильмы, первый трактор, первый клуб, первый дом культуры, первый социалистический городок или новую столовую. Вспомним хотя бы «Обломок империи». В картине «Обломок империи» была простодушная и наивная, но высоко эмоциональная радость показа впервые вещей нового мира. Такой же радостью показа впервые вещей, созданных в молодой Монгольской республике, наполнена картина И. Трауберга. И то, что режиссер сумел передать эту радость, есть лучшее доказательство того, в какой мере искренней и серьезной была эта его работа о жизни дружественного союзного народа.

Особого внимания заслуживает работа режиссера с актерами. Большинство актеров, в том числе исполнители главных ролей — Цевена и Дулмы, взято из труппы монгольского народного театра. Режиссер столкнулся здесь с совсем чуждой ему стилистикой актерского движения и актерской речи. Трудности работы в огромной мере увеличивались еще благодаря взаимному незнанию языков, с которого начали режиссер и актеры свою совместную работу.

Переводчик с неизбежностью был и оставался средостением между замыслами режиссера и возможностями актера.

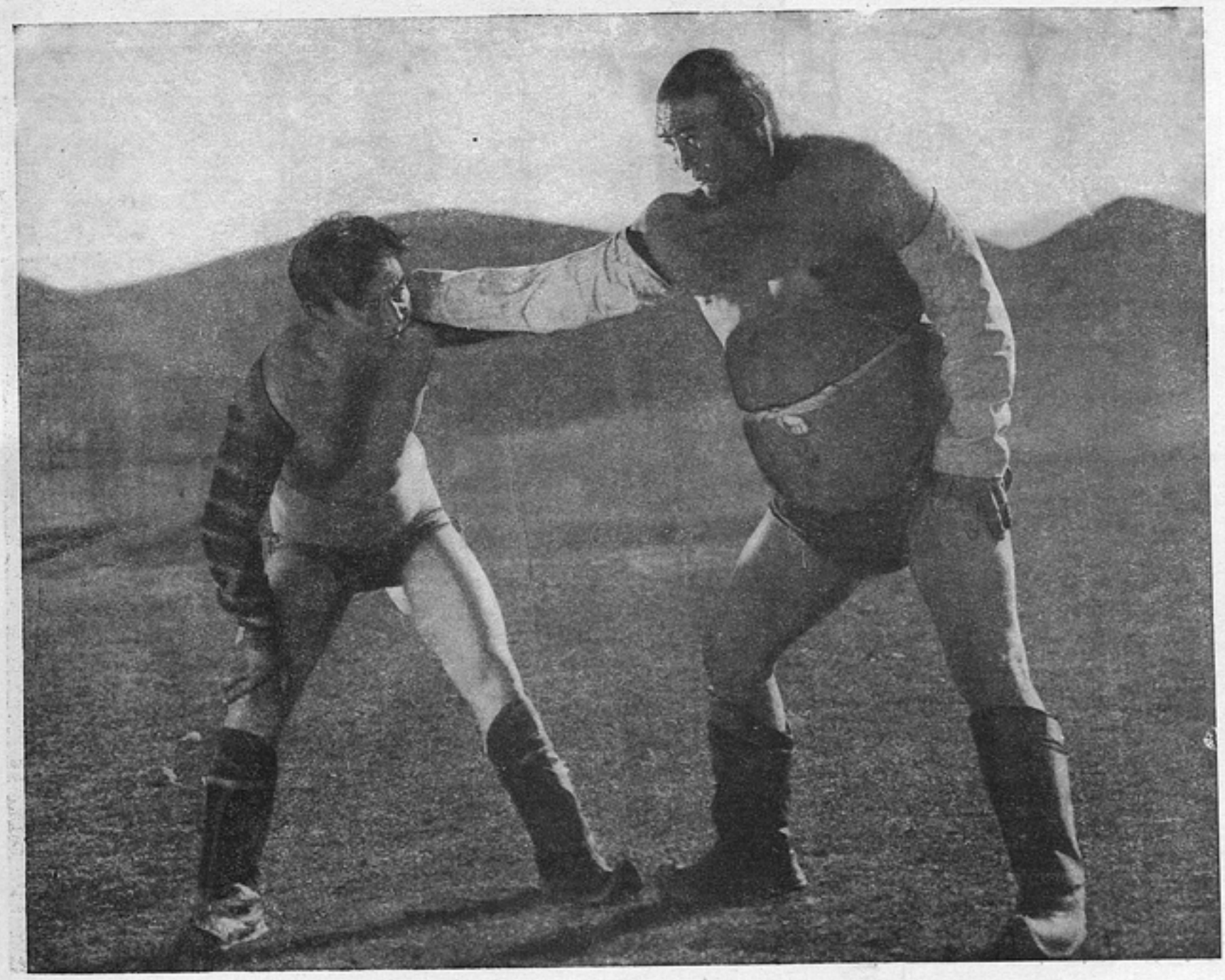
Надо признать, что то, что достигнуто при этих условиях режиссурой, — прямо-таки превосходно. Каждому актеру найдена специфическая интонация, специфическая манера жеста (в особенности запоминаются жесты самого Цевена и шофера Моголана—артист Гамбо). Режиссер правильно сделал, уйдя от стилизации движения и интонации, от иероглифической условности, которая кажется нам столь привычной для восточного театра хотя бы по театру Мей Ланьфаня.

Никаких иероглифических и условных жестов в картине нет. Движение и речь актеров — бытовые и психологически правдивые. Только кое-где эта бытовая интонация прерывается кажущейся экзотикой, как, например, скороговорка гадателя на дорожной станции или условная жестикуляция ламы. Но и здесь эта условность дана и подсказана бытом. В целом же монгольский зритель и зритель советский получат в игре актера не эстетические иероглифы, а жизнь и правду. Это очень много. Так же, как нельзя недооценивать то значение, которое имеет

---

**«МОНГОЛИЯ»**

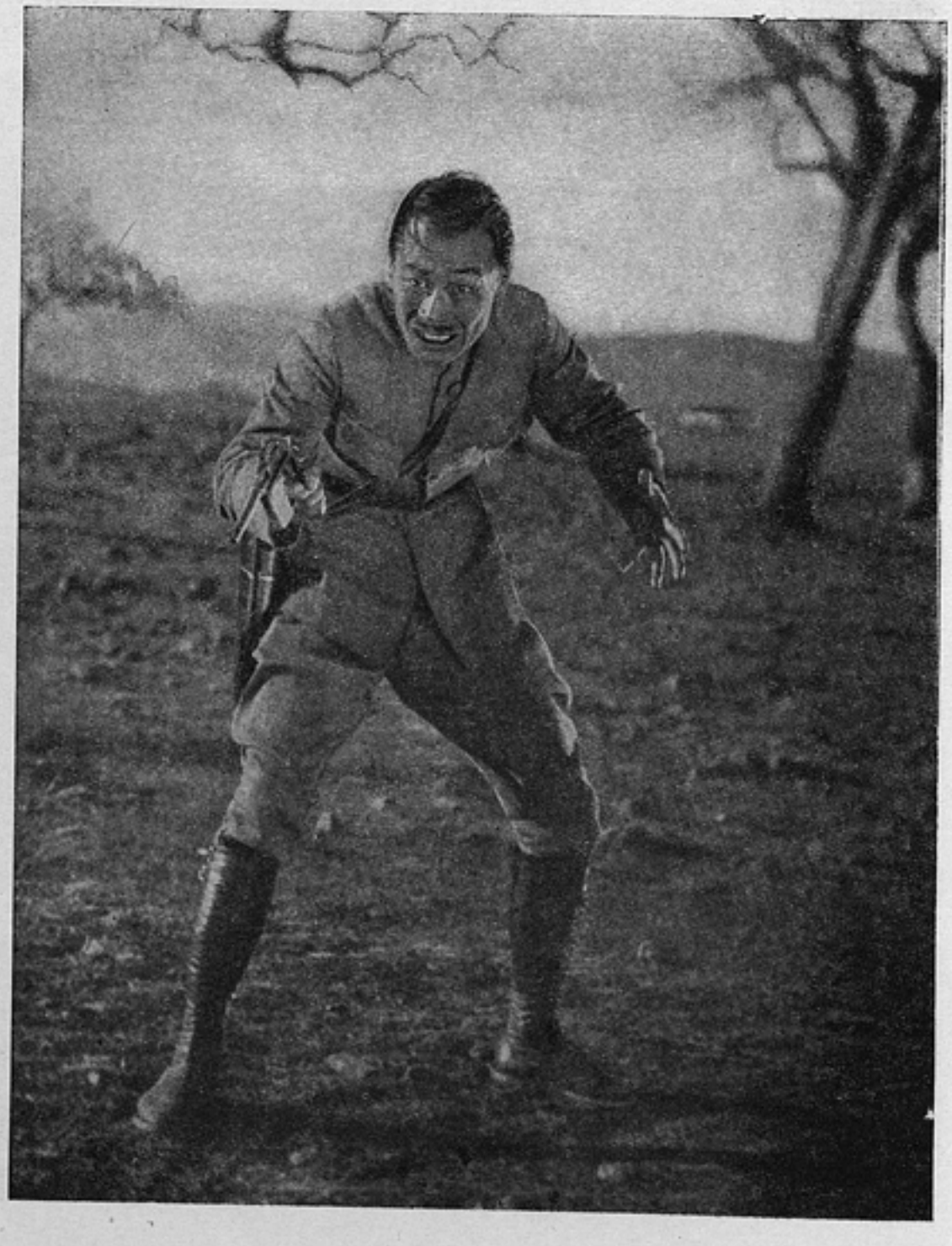
**Сценарий Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Режиссер Илья Трауберг. Оператор М. Каплан. Ленфильм**



для актеров монгольского театра да и для всего монгольского театра опыт работы в фильме.

Обидной слабостью картины остается кое-где ее внешняя сторона. Даровитый оператор М. Каплан снял картину несомненно ниже своих художественных и технических возможностей. Как бы ни были велики трудности монотонной природы Центральной Азии, ее ослепительного солнца и горизонтальных поверхностей, тем не менее пейзажи Монголии могли бы предстать в картине более характерными, наблюдательно найденными и лучше снятыми.

Первая картина о монгольском народе могла бы получить лучшую внешнюю оболочку. Но и в том виде, в каком мы ее имеем, она имеет очень большое значение. Благодарности заслуживает напряженнейшая работа всей группы, проведенная в исключительно трудных условиях. Благодарности заслуживает работа сценаристов, давших в этом первом своем сценарии пример фабульного и ясного кинематографического искусства. А для режиссера И. Трауберга, несколько лет назад так удачно дебютировавшего картиной «Голубой экспресс» и в последующих своих фильмах не сумевшего подняться до уровня первой своей работы, эта новая картина — доказательство умного творческого роста и тех стилистических путей, на которых ему вероятно и впредь предстоит одерживать художественные победы.



**«МОНГОЛИЯ»** Сценарий Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Режиссер Илья Трауберг. Оператор М. Каплан. Ленфильм

**«МОНГОЛИЯ»**

Сценарий Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Режиссер Илья Трауберг. Оператор М. Каплан. Ленфильм

# СЦЕНАРИЙ „ПИКОВАЯ ДАМА“

**Э. ЗИЛЬВЕР**

Экранизация произведений классиков вырастает в наших условиях в сложнейшую и серьезнейшую проблему освоения оставленного наследства в его подлинном, неискаженном виде. На сценариста, берущего классический материал, ложится ответственнейшая задача, отбросив вековые наслоения искажающих трактовок, о б ъ я с н и т ь художественное произведение, с о х р а н и в его для нас во всем богатстве его выразительности.

Задача эта сейчас тем более ответственна для кинематографистов, что в смежной области — в театре — мы за последние годы видели образцы высокоталантливой и культурной работы над классиком, и такая постановка, как «Король Лир» в Госете (в постановке С. Радлова), показала нам Шекспира в его п о д л и н н о м, а не наспех «исправленном и дополненном» виде.

Соблюдение этих двух условий — о б ъ я с н и т ь и с о х р а н и т ь художественные произведения — обычно и составляет главную трудность интерпретации классиков.

Новые требования, стремление к объективному и конкретному познанию действительности и исторических этапов, через которые проходило человеческое сознание, человеческая психика, породили новое отношение к произведениям классиков, отменили на сегодняшний день интерес к тем бурным экспериментам, той произвольной перекройке и перешивке их на свой лад и манер, которые еще так недавно казались обязательными каждому уважающему себя интерпретатору классических произведений.

И все же произвольное толкование классических произведений можно встретить и сейчас, правда, в замаскированной половинчатой и потому наименее приемлемой форме. Форма эта состоит в том, что тщательно сохраняется основная последовательность событий интерпретируемого произведения, его фабула, сохраняется текст диалогов, целые эпизоды, но на этой «классической канве» вышиваются совершенно неожиданные узоры «социологических» исправлений и дополнений. По этому принципу построен сценарий Пенцлина и М. Ромма «Пиковая дама» по Пушкину.

Стремление «исправлять и дополнять» произведения крупных реалистов сохранилось у нас как пережиток тех первых шагов нашего искусствознания, когда подлинно марксистский анализ подменялся «социологическими разоблачениями» и «объяснение» художественного произведения неизменно превращалось в безжалостную расправу с ним.

Художественное произведение рассматривалось как некий... криминальный документ, по которому надлежало уличить его автора в том, что он «не понял» в современной ему действительности. Требования «понимания» черпались не из конкретного знания и анализа эпохи и исторической обстановки, а из мертвенных общесоциологических схем «движущих сил».

Писателя безжалостно «разоблачали», водворяли под сень соответствующей социальной прослойки, а все подлинное содержание произведения, все богатство того, что художник все-таки «понял», «заметил» в современной ему действительности, — иначе он не был бы великим писателем, был бы давно забыт, — выпало из поля зрения. После этого оставалось только чувство некоторого недоумения — в чем все-таки секрет, почему этот, с такой легкостью разоблаченный близорукий мелкий, средний или крупный буржуа все-таки волнует наши сердца и владеет нашими мыслями.

На практике эта «методология» приводила к тому, что движимые лучшими побуждениями интерпретаторы — режиссеры, сценаристы — принимались додумывать за автора, дополнять, вносить в произведение «социологическую ясность».

Поскольку «социологическая» логика (логика мертвенная и схематическая) и то предметное содержание, та диалектика подлинной жизни, которой живет, которую отражает каждое истинно художественное произведение,— несовместимы, то эта диалектика, это конкретное историческое содержание вещи, яркие социальные характеры подстановкой «социологических» мотивировок из произведения изгонялись, очищая место «движущим силам» и персонажам — социологическим субстанциям.

Обратимся к сценарию Пенцлина и Ромма «Пиковая дама» и посмотрим, насколько глубоко, правдиво и убедительно они истолковали повесть Пушкина.

Пушкин помещает разночинца Германна в блестящую среду знатных, богатых офицеров, делает эту коллизию— центральной, движущей всю повесть. В сценарии эта коллизия отсутствует, никакого столкновения между Германном и средой не происходит.

Взяв в качестве эпиграфа к сценарию цитату из Бальзака: «Рента — вот что движет сердцами в этом веке...», Пенцлин и Ромм трактуют Германна как расчетливого юношу-стяжателя, поступками которого руководит исключительно жажда наживы. Один из наиболее характерных, дополняющих Пушкина эпизодов, введенных сценаристами, чтобы обрисовать Германна рыцарем «счетоводной морали», — эпизод объяснения его с Лизаветой Ивановной, во время которого Германн пересчитывает свой выигрыш: «Здесь двести тысяч! — сказал он, вновь положил деньги на стол и вдруг, встревожась, начал их перебирать. Лизавета Ивановна стояла молча. Германн тревожно перебирал деньги и обыскивал карманы сюртука.

Лизавета Ивановна, бледнея, смотрела на него.

— Я выхожу замуж, — сказала она.

Германн мельком взглянул на нее и вновь обратился к деньгам.

... Он начал пересчитывать деньги.

— Сорок семь,— сказал он, откладывая банковский билет,—сорок восемь, пятьдесят восемь, пятьдесят девять... Подождите, Лизавета Ивановна. Шестьдесят, семьдесят, семьдесят пять... Одну минуту... Сто восемьдесят восемь... Все здесь!

Он облегченно вздохнул и поднял голову».

Это дополнение к Пушкину, которое сценаристам пришлось сделать, аргументируя свою трактовку вещи, коренным образом противоречит пушкинскому изображению Германна. Для пушкинского Германна деньги были только с р е д с т в о м, для изображенного в сценарии Германна они — единственная ц е л ь.

Стремясь показать в сценарии распространенность («типичность») стяжательской горячки Германна, сценаристы вводят добавочный персонаж — управляющего старой графини, еще более снижая облик Германна. Горничная Маша говорит об этом управляющем Лизавете Ивановне: «Вы его не слушайте, он вор, все из дому тащит: лошадей завел, серебро графское к себе перетаскал...»

В ночь смерти графини в поисках денег и драгоценностей управляющий шарит по шкатулкам и ящикам туалетного стола мертвой старухи.

«Жить будем скромно, но достойно, — говорит он Лизавете Ивановне, предлагая выйти за него замуж. — Жить будем, как все... воспитанницу возьмем».

Сценаристы не жалеют слов, чтобы показать отвратительную стяжательскую сущность, мелкость и пошлость этого персонажа.

«Капитал у меня небольшой, но солидный... А деньги нынче — это все. Они, Лизавета Ивановна, растут сами собою, нужно только иметь для начала. Нынче при деньгах ненадобно и дворянства».

И вот сценаристы заставляют своего главного героя— Германна — буквально повторять слова заведомо мелкого пошляка и вора — управляющего.

«Деньги — это все! — говорит Германн в разговоре с Лизаветой Ивановной, — они растут сами!.. Нужно только иметь для начала... иметь только деньги — не нужно и дворянства...» Таким образом между управляющим и Германном ставится как бы знак равенства, подчеркивается «сродство» этих двух стяжательских душ.

Дав Германну законченное буржуазное мировоззрение (стяжательство, буржуазное б е р е ж л и в о е отношение к деньгам, расчетливость), сценаристы не только превратили его в мелкую и пошлую фигуру, они тем самым о т м е н и л и всю его социальную трагедию, смели все те противоречия, которые раздирали самолюбивого и честолюбивого Германна Пушкина.

У Пушкина социальный смысл личной трагедии Германна, приведшей его в сумасшедший дом, как раз заключался в его идеологической зависимости от чуждой ему, блестящей, знатной, сорящей деньгами социальной среды, р е а л ь н ы е п у т и к которой для Германна были закрыты. Фабула, выбранная Пушкиным для раскрытия темы Германна, — история трех карт — прекрасно и тонко подчеркивает отсутствие у него этих реальных путей.

У Пушкина среда питает характер Германна, Германн характеризует среду.

Вспомним намек, который дважды делает Пушкин, — намек на то, что Германн похож на Наполеона (в сценарии этот намек никак не использован — он не укладывался в концепцию авторов). Первый раз Томский говорит об этом Лизавете Ивановне на балу, второй раз об этом говорит сам Пушкин: «Он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну».

Пушкин рисует Германна человеком незаурядным. Честолюбие, сильные страсти, огненное воображение и вместе с тем твердость, «которая спасла его от обыкновенных заблуждений молодости».

Куда направила, каким содержанием, каким понятием человеческого максимума наделила этого незаурядного, похожего на Наполеона человека блестящая офицерская среда? Подпавший под ее идеологическое влияние «Наполеон», всей силой своей незаурядной натуры мечтает, как о максимуме о возможности вызвать эту среду на «поединок» — бросить как равный деньги на зеленое сукно карточного стола. Направленность этого незаурядного человека оказывается жалкой. Но жалкость эта не узко субъективный факт биографии Германна. Она отражает и разоблачает никчемность той социальной среды, с которой он столкнулся, которая привела Германна к гибели. Поразительно, как сценаристы могли упустить целый ряд деталей в повести Пушкина, элементарное внимание к которым могло бы предостеречь их от ошибочной трактовки.

Вспомним хотя бы эпиграф, который Пушкин ставит над последним эпизодом своей повести, эпизодом, в котором Германн окрылен верой, что знание трех карт даст ему, наконец, возможность перескочить через свой социальный барьер, почувствовать себя ,,равным'' в среде блестящей золотой молодежи. Пушкин ставит над этим эпизодом эпиграф:

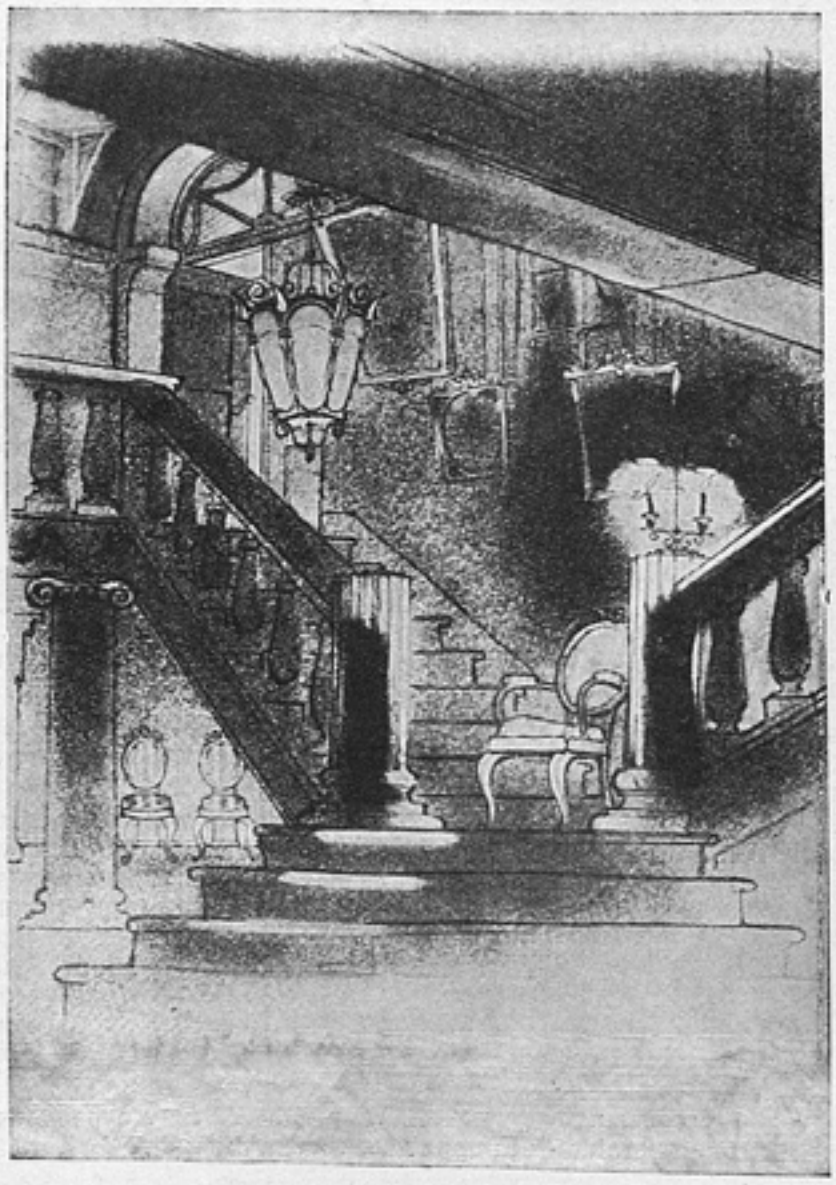
— Атанде!
— Как вы смели сказать мне атанде?
— Ваше превосходительство, я сказал атанде-с!

Весь смысловой ход этого мимолетного и лаконического, но предельно выразительного диалога, начинающегося как бы резким вызовом зазнавшегося плебея и кончающегося подобострастным ,,атанде-с'' (при сохранении неправильного ударения на французском слове) раскрывает перед нами карточный инцидент с проигрышем Германна. Поединок, о котором так мечтал Герман, кончается крахом всех его иллюзорных надежд. Объективным ходом вещей он оказывается прикованным к унизительному ,,атанде-с!''. Осознание этого и сводит Германна с ума.

---

**«ПИКОВАЯ ДАМА»**

**Сценарий М. Ромма и Э. Пенцлина**
**Эскиз художника В. Каплуновского**



**«ПИКОВАЯ ДАМА»** **Сценарий М. Ромма и Э. Пенцлина**
**Эскиз художника В. Каплуновского**

Основная причина печального недоразумения между Пушкиным и сценаристами Пенцлиным и Роммом, истолковавшими «Пиковую даму» всего лишь как патологический случай неудавшегося обогащения, в том, что сценаристы исходили из лобовых, словесных характеристик Германна и пренебрегли всей смысловой структурой вещи. Между тем в этой филигранной повести Пушкина каждый штрих, каждая, казалось бы небрежно, «просто так» брошенная деталь заслуживают пристального внимания, несут в себе богатейшие оттенки социального смысла.

Пушкин показывает нам Германна в противоречии того, что он о себе думает, что думают о нем другие, каким он хотел бы быть («расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты»), с тем, каким он является в действительности, как он поступает, ибо не слова, а поступки определяют сущность людей.

Наметив себе трезвую буржуазную программу («расчет, умеренность, трудолюбие»), Германн ежедневно до 5 утра просиживает, наблюдая за карточной игрой.

Отвергнув трезвым умом возможность верить в услышанный анекдот о трех картах, произнося сентенцию, что он «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», расчетливый немец Германн, про которого Пушкин говорит, что он имел «сильные страсти и огненное воображение», кончает тем, что пустой для трезвого ума анекдот завладевает всем его существом, и Германн не только рискует «необходимым» (деньгами), он ставит на карту всего себя, свою жизнь — и оказывается в проигрыше.

Вспомним, кто первый у Пушкина говорит о расчетливости Германна. — Говорит об этом Томский.

«— Германн — немец: он расчетлив — вот и все! — заметил Томский». Томский у Пушкина в сущности эпизодическое лицо. Он рассказывает анекдот о трех картах, он появляется у графини, он на балу говорит с Лизаветой Ивановной потому, что «княжна Полина в этот вечер против обыкновения кокетничала не с ним». Во всех этих случаях Пушкин неизменно подает Томского таким образом, что мы интересуемся не им и его судьбой, а тем влиянием, которое он оказывает на судьбы других персонажей. Он внушает Германну мысль о трех картах, он возбуждает воображение влюбленной Лизаветы Ивановны, рассказывая ей о Германне.

После сцены бала Томский надолго исчезает со страниц повести, и вдруг в самом ее конце Пушкин почему-то считает нужным вновь вспомнить о Томском, причем на этот раз изменить манеру подачи этого персонажа — сообщить нам сведения о его личной судьбе. Вспомним заключение Пушкинской «Пиковой дамы».

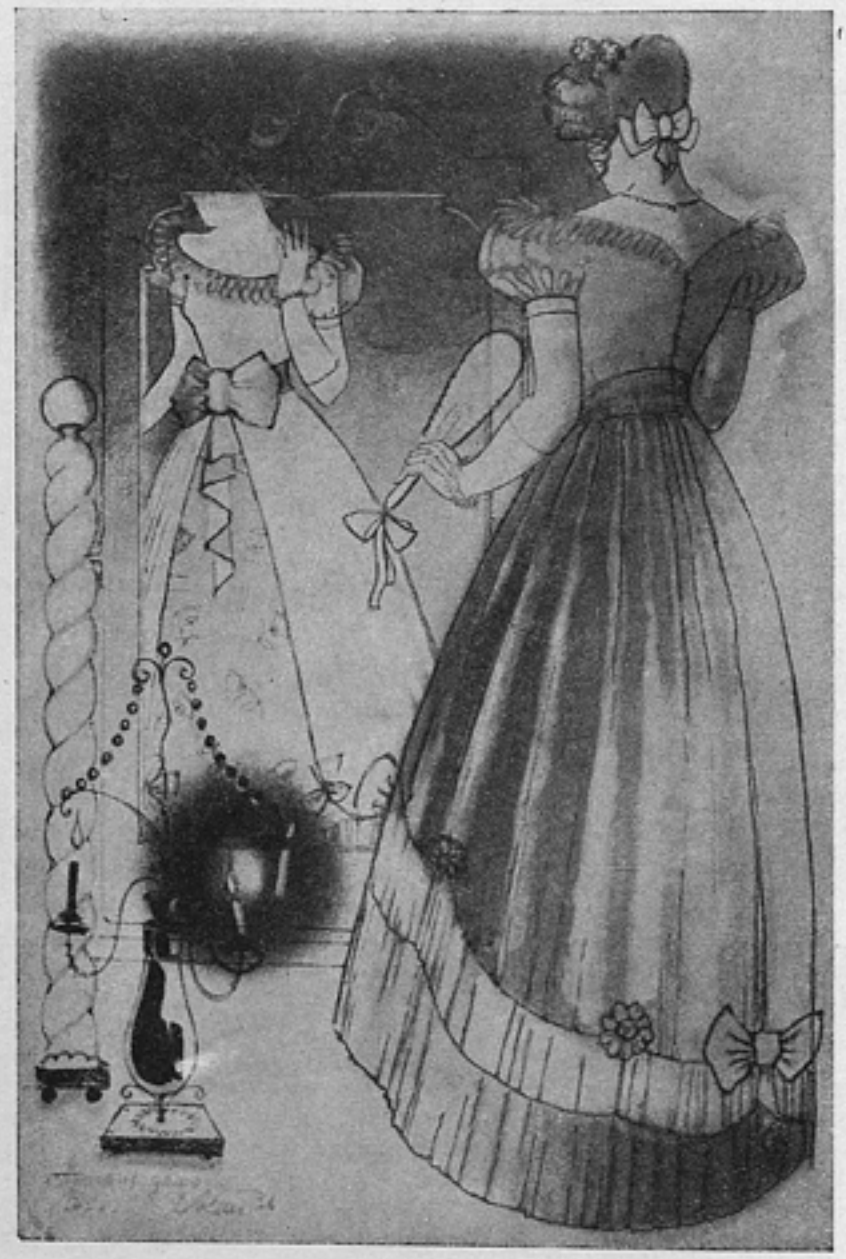
«Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице, в семнадцатом нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз. Тройка, семерка, дама».

Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние; он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница. Томский произведен в ротмистры и женился на княжне Полине.

Так Пушкин кончает «Пиковую даму» («Пиковая дама», стр. 307). Зачем Пушкину понадобилось вспомнить о Томском, сопоставить, подчеркнуть сопоставление этих трех судеб?

Оказывается, все прекрасно устроили свои жизненные, практические дела. Томский, который говорил о немецкой расчетливости Германна, сделал карьеру и женился

**«ПИКОВАЯ ДАМА»** **Сценарий М. Ромма и Э. Пенцлина**
**Эскиз художника В. Каплуновского**



на княжне, Лизавета Ивановна (характерно, между прочим, что Пушкин выбрал для нее такое прозаическое отчество и никогда от него не отступает, ни разу не называет ее Лизой) — эта милая, но глубоко заурядная барышня — тоже прекрасно устроилась в жизни, один только расчетливый «реалист» Германн ничего не сумел для себя сделать, оказался непоправимым «романтиком».

Это заключение повести, жизненный результат, к которому пришел Германн и который так очевидно подчеркивает Пушкин, категорически отвергает возможность трактовать Германна иначе как характер, непоправимо романтический. Трактовка Германна как расчетливого стяжателя, данная в сценарии, — насильственная, недопустимая, необоснованная натяжка.

Сохранив неприкосновенным весь ход событий пушкинской повести, сценаристы разрушили то органическое единство, которое существовало у Пушкина между темой повести и ее фабулой, и пожелали, чтобы та же фабула служила им для развертывания совершенно иной социальной темы. Между тем фабула произведения не есть некая универсальная канва, способная нести л ю б у ю с м ы с л о в у ю н а г р у з к у.

Если выбранная Пушкиным тема органически опиралась на фабулу, и фабула позволяла развернуть значительную социальную трагедию Германна, значительный и интересный характер, охарактеризовать среду и пр. и пр., то наложенная на эту же фабулу чуждая ей социальная тема о ренте, движущей сердца, — бессильно повисла в воздухе. Фабула (три карты) оказалась слишком исключительной, «единичной», никак не способной характеризовать, отразить «стяжательские» отношения в среде собственников. Вещь стала плоской, лишенной исторического колорита, исторической конкретности.

Среда, весь материал повести превратились в нейтральный фон, на котором развертывается история о том, как расчетливый юноша задумал разбогатеть на карточной игре и что из этого вышло. Среда уже никак не питает характера Германна. Мотивы своего поведения, свое стяжательство Германн черпает из самого себя, вернее, из того тезиса à priori, который в качестве эпиграфа о ренте, движущей сердцами, поставлен Пенцлиным и Роммом в начале сценария и который Германн призван «иллюстрировать».

В сценарии стало непонятно, почему же неудача с тремя картами, трактуемая как один из способов обогащения расчетливого молодого человека, должна была кончиться для него так трагически — заключением в сумасшедший дом: он ведь и так достаточно наказан за свое легомыслие потерей своего небольшого состояния; стало непонятно, почему собственно нас должен интересовать этот мелкий молодой человек и патологический случай с ним.

Не спасает сценарий и сделанная Пенцлиным и Роммом попытка «обобщающего» конца, введенные в заключительном эпизоде (сумасшедший дом) дополнительные сумасшедшие, все без исключения бредящие деньгами, процентами, наследством. Один из них еще раз произносит фразу Германна — управляющего о деньгах, которые «растут сами, надо только иметь их для начала». Кстати, чтобы до конца выдержать задуманный психологический облик Германна, Пенцлин и Ромм должны были в этом эпизоде отступить еще от одной детали Пушкина — выбросить реплику Германна: «тройка, семерка, туз», заставить его на общем фоне стяжательского бреда лихорадочно пересчитывать воображаемые деньги и плакать о недостающем рубле.

Каков же в результате новой трактовки Пушкина оказался социальный смысл рассказанной сценаристами истории?

«Не будь дураком, не верь в возможность разбогатеть путем карточной игры». Или: «В 30-х гг. XIX столетия многие были одержимы жаждой наживы, и многие на этой почве сходили с ума».

Оказывается, что насильственное привнесение в художественное произведение даже такой категории, как деньги, как страсть к наживе, вместо того, чтобы повысить социальную значимость вещи, полностью ее зачеркивает.

Аргументируя свои возражения против толкования «Пиковой дамы» Пенцлиным и Роммом, я намеренно ограничила себя одним только материалом повести Пушкина, т. е. тем «минимумом», который сценаристы обязаны были учесть и использовать прежде всего. Сколько еще аргументов против их концепции можно было бы привести, если обратиться ко всему творчеству Пушкина, к исследованиям о нем, наконец к той русской действительности, отражением которой явилась повесть о «Пиковой даме». И тут конечно в первую очередь должна была броситься в глаза та огромных размеров дистанция, которая отделяла пушкинскую Россию от бальзаковской Франции и которая не позволяет искать тождества общественных явлений в этих странах — разве что только в самой их общей и абстрактной форме, в той форме, которая позволяет нам на протяжении веков,—с самого момента разложения «потребляющего богатства» феодального общества —говорить о деньгах как о «силе всех сил». Но для произведения искусства такие чересчур широкие генерализации — бесплодны.

Итак, пытаясь по-новому объяснить «Пиковую даму», Пенцлин и Ромм не выполнили своей основной задачи, не сумели сохранить для нас «Пиковую даму» как художественное произведение большой силы и познавательной ценности.

Они не сумели раскрыть социальный смысл структуры повести Пушкина — структуры, необычайно продуманной и тонкой, не сумели найти социальный «ключ» к произведению, исходя из того, ч т о в н е м е с т ь, что мы знаем об эпохе, ключ, который позволил бы сохранить все то богатство предметного содержания, всю ту «социальную конкретность и индивидуальную четкость» персонажей, мотивов, без которых произведение искусства превращается в абстрактную, сухую и ненужную «социологическую» схему.

---

**«ПИКОВАЯ ДАМА»** **Сценарий М. Ромма и З. Пенцлина. Эскиз художника В. Каплуновского**

# ПУШКИН В КИНО

**В. ВИШНЕВСКИЙ**

В связи с предстоящим юбилеем А. Пушкина значительно оживилась исследовательская работа пушкинистов и пушкиноведов. Творчество Пушкина рассматривается с весьма разнообразных сторон, подчас даже с самых неожиданных «ракурсов»: Пушкин в музыке, Пушкин в изобразительных искусствах, Пушкин и театр и т. д. Такие попытки — не новы и имеют почтенные традиции. Они весьма ценны и интересны, так как помогают разобраться в многообразии жанров творчества Пушкина, давая иногда совершенно новое направление и новый подход к изучению исключительно богатого своим своеобразием литературного наследства Пушкина. С другой стороны, это дает возможность по-новому осветить многогранный творческий облик поэта.

Опыта рассматривания творчества Пушкина под углом врения кино не было, если не считать отдельных замечаний и отрывочных высказываний по поводу тех или иных киноинсценировок Пушкина. Имела место, правда, еще лет 15 назад попытка одного кинотеоретика объявить Пушкина кинематографистом, когда он в 38 строфе VII главы «Евгения Онегина» увидел шедевр киносценарного мастерства:

«Мелькают мимо — будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, львы на воротах
И стаи галок на крестах».

Попытка настолько несерьезна и поверхностна, что о ней тотчас же забыли. Значительно интереснее и обширнее литература по вопросу о кинематографическом воплощении образа Пушкина. Правда, это всего лишь небольшие отзывы, рецензии и высказывания по поводу выхода в свет биографических фильмов из жизни Пушкина. Таких фильмов пока выпущено два: «Жизнь Пушкина», поставленный в 1910 г. в России французской фирмой «Гомон» (реж. В. М. Гончаров), и широко известный фильм ленинградской фабрики Совкино «Поэт и царь», поставленный в 1926 — 1927 гг. режиссером В. Р. Гардиным с участием Е. Червякова в главной роли.

«Жизнь Пушкина» не сохранилась полностью. В фильмотеке ВГИК имеются всего лишь отдельные кадры-фрагменты, которые пока даже нельзя посмотреть на экране. Но вместе с собранными литературными материалами (либретто, фото, отзывы дореволюционных кинокритиков и т. д.) эти отрывки дают вполне ясное представление о том, как невежественна, убога и нелепа первая попытка кинематографического воссоздания живого Пушкина, сделанная более четверти века назад. В «Журнале журналов» за 1915 г. помещена рецензия пушкиниста Н. Лернера, где он с возмущением говорит о фильме, отмечая всю его нелепость и подробно останавливаясь на одной сцене: «Решительным кощунством, клеветой на Пушкина, оскорблением его памяти была сцена первого свидания поэта с императором Николаем Павловичем... Царь сидит в кабинете за письменным столом. Входит Пушкин. Манеры — развязного помощника присяжного поверенного, подмышкой — портфель. Из портфеля Пушкин достает какую-то бумагу и показывает царю. После краткого разговора, оживленного чрезмерной жестикуляцией, царь протягивает поэту руку, которую Пушкин... целует»... Еще более уничтожающе резок отзыв анонимного рецензента газеты «С.-Петербургские театральные ведомости»: «В неладно скроенных сценах поражает скверный грим исполнителей... Хуже всех представлен Гоголь, из персонажей — сам Пушкин. Наклеенный нос, суетливая, вертлявая, подпрыгивающая походка паяца из хорошего балагана... Режиссер престранно аттестует поэта. Очевидно, представление о поэтах неразрывно связано у него с впечатлением от частых посещений трактира. Униженно кланяющийся, мелькающий то здесь, то там суетливый лакей во фраке... Холопство, развязность дурного тона — вот, по мнению режиссера, основные свойства пушкинского характера».

Фильм «Поэт и царь» первоначально готовился к постановке по пьесе В. Каменского «Пушкин и Дантес», но в дальнейшем намерения несколько раз менялись. В конце концов авторами сценария оказались сами постановщики картины, которые, по мнению пушкиниста М. Цявловского, «отнеслись к этой в высшей степени ответственной задаче с поразительным, неизвинительным легкомыслием». Фильм был выпущен в качестве «сверхбоевика» и вызвал ожесточенную дискуссию, самые противоречивые отзывы и мнения. Значительная часть зрителей и некоторые критики приветствовали картину, но преобладали все же отрицательные отзывы. По мнению

---

**«ОРЕЛ» (Дубровский). На фото: Дубровский (Рудольф Валентино) и Екатерина Великая. Режиссер Кларенс Браун**

**«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» Совкино. Режиссер Юрий Тарич**

---

В. Вересаева, Пушкин изображен фальшиво: «В фильме это гордый орел, то и дело декламирующий самые революционные (якобы пушкинские) стихи, не идущий ни на какие компромиссы, смело глядящий в глаза царю таким взглядом, под которым Николай весь начинает корчиться. Конечно, Пушкин был совсем не такой. Трагедия его была гораздо тоньше, глубже и страшнее, чем изображает фильм». Внешний облик Пушкина Вересаев находит удовлетворительным. «Пушкин не коробил. А это уже очень много». М. Цявловскому же казалось, что «только моментами в Червякове было что-то похожее на то, что в сознании моем связано со словом «Пушкин» (см. анкету «Пушкинисты о «Поэте и царе» в журнале «Советский экран» № 43 за 1927 г.). Резко противоположный взгляд высказал на одной дискуссии Вл. Маяковский: «Вот возьмите картину «Поэт и царь». Нравится картина. Но если вдуматься, какая дичь, какое безобразие... Выводится образ наиболее замечательного за все время существования России поэта и поэта с замечательной биографией, т. е. человека, очень сложного. Я спрашивал у людей, которые пишут стихи, как они это делают... Поразному... Но во всяком случае — не дурацки взъерошив волосы, отводя левую ножку в сторону, сесть к столу и сразу написать блестящее стихотворение: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»... Это есть потрафление самому пошлому представлению о поэте, которое может быть у самых пошлых людей... Или возьмите следующее. Пушкин был революционером для своего времени. И вот Пушкин в присутствии воспитателя царских детей Жуковского, в кругу общества читает свои революционные стихи, и ему Жуковский аплодирует... Мы знаем Пушкина бабника, весельчака, гуляку... Что же нам дается? Какая-то бонна в штанах, которая катает детей».

Были и другие попытки «кинофикации» биографии Пушкина, к участию в которых привлекался даже П. Е. Щеголев. Но фильмы не были осуществлены. В настоящее время готовится к постановке и находится в работе ряд пушкинских фильмов: «Юность поэта» (сценарист М. Слонимский, режиссер А. Народицкий), «Путешествие в Арзерум» (сценаристы М. Блейман и И. Зильберштейн); закончен также сценарий В. Шкловского для Э. Шуб «По следам Пушкина»; пишут сценарий Ю. Тынянов и Оксман и др. За границей также собираются ставить фильм «Царь, поэт и женщины».

Кинематографическое воплощение живого Пушкина сопряжено с величайшими трудностями и несет в себе ряд опасностей не столько в смысле соблюдения исторического правдоподобия или сценарной удачи и талантливости фабулы, сколько в плане режиссерского и актерского мастерства. Проблема изображения Пушкина в искусстве приобретает исключительную трудность в силу необходимости учитывать сложные и глубокие психологические наслоения целого столетия. (Л. Гроссман. Анкета «Советского экрана»).

Кинематографическая интерпретация литературного наследства Пушкина, имеющая почти 30-летнюю историю, дает богатейший материал для изучения проблемы кинематографического освоения классиков. Этот материал интересен и ценен не только для киноработников и пушкинистов, но также и для литературоведов, театроведов и т. д. Материал настолько обширен и неисследован, что в пределах статьи-обзора можно всего лишь наметить ряд вопросов и бегло охарактеризовать ряд пушкинских фильмов. Число их достигает внушительной цифры — в 70 названий, если мы в это количество включим все мелкие «звуковые» засъемки для раннего граммофонного кино, «кинодекламации» — наивное «говорящее» кино первых годов русской кинематографии и т. д. Подлинных киноинсценировок по Пушкину можно насчитать только 45. Это в большинстве своем полнометражные фильмы для немого кинематографа, поставленные главным образом в дореволюционной России (32 фильма), за границей (8 фильмов) и в СССР (5 фильмов). Для пушкинистов и литературоведов будет вероятно любопытна следующая статистика: из 7 пушкинских драматических произведений никогда не инсценировались только 3 вещи: «Каменный гость», «Пир во время чумы» и «Сцены из рыцарских времен». Из 13 больших поэтических полотен Пушкина не ставились следующие поэмы и повести: «Граф Нулин», «Медный всадник» «Гаврилиада», «Анджело» и «Галуб». Сказки инсценированы все, кроме «Золотого петушка». Наибольший процент киноинсценировок падает на прозу Пушкина. Не ставились никогда «Гробовщик», «Кирджали», «История села Горюхина», «Египетские ночи» и другие неоконченные произведения. Дважды делались попытки экранизации повести Пушкина — В. Титова «Уединенный домик на Васильевском» (фильмы не вышли на экран). Следует еще упомянуть о четырех инсценировках стихотворений: «Под вечер осени ненастной», «Черная шаль», «Воевода» и «Жених». Наибольшее количество инсценировок выдержали «Пиковая дама» и «Выстрел» — 5 постановок, «Дубровский» — 4 постановки и «Капитанская дочка» — 3 постановки.

К сожалению, большинство фильмов дореволюционного производства утрачено, а большинство иностранных фильмов известно только по литературе и фоторепродукциям.

Инсценировки произведений Пушкина начались еще в 1907 г., когда бр. Пате объявили постановку «Бориса Годунова» в мизансценах Московского художественного театра. Фильм не был закончен, но через год инсценировка все же была осуществлена уже А. О. Дранковым и настолько неудачно, что картина не увидела экрана. Вообще полной инсценировки «Бориса Годунова» до сих пор не было (хотя много раз к ней готовились), а было сделано только несколько отрывков для «кинодекламации» и ряд звуковых номеров для граммофонного кино (последняя засъемка монолога Пимена была произведена в 1914 г. для «Кинетофона» Эдисона). Законченными постановками драм Пушкина были «Русалка» и «Моцарт и Сальери». «Русалка», выпущенная в 1910 г. А. Ханжонковым, имела значительный успех у публики, несмотря на всю примитивность и кустарность постановки, а вторая картина — «Симфония любви и смерти» (Моцарт и Сальери), поставленная в 1914 г. артистом Художественного театра В. К. Туржанским по сценарию Б. И. Мартова, должна быть особо отмечена благодаря прекрасной работе оператора Н. Ф. Козловского и интересного актерского состава (О. В. Бакланова, А. Гейрот, А. Мичурин). «Скупой рыцарь» получил только частичную экранизацию в киноделамации В. С. Ниглова, имевшей большой успех (сцена в подвале). Других инсценировок драматических произведений Пушкина не было.

Значительно больше было инсценировок пушкинских поэм, хотя инсценировки делались чаще не с оригинала, а с драматических переделок для театра и в особенности с оперных либретто. Такова была постановка «Мазепы», выпущенная А. Ханжонковым еще в 1909 г. (фильм со-

хранился). На сюжет поэмы «Полтава» было поставлено также несколько кинодекламаций («Кочубей в темнице» и др.) и кинофицированных арий из оперы «Мазепа». Мало отличались друг от друга постановки «Бахчисарайского фонтана», выполненные в том же 1909 г. фабрикой «Глория» (одна из первых работ заслуженного деятеля искусств Я. А. Протазанова), и «Цыган», цветного фильма бр. Пате, поставленного почти одновременно французским режиссером Метром с участием русских актеров. Эти фильмы не были инсценировками опер, но постановку, оформление и актерскую игру нельзя не назвать оперными. Года два назад Ленфильм проектировал заснять балет «Бахчисарайский фонтан» с музыкой Б. Асафьева и в постановке балетмейстера Захарова. Во Франции в настоящее время готовятся фильмы: «Цыганы» с участием Изы Кремер и «Алеко» с Мозжухиным.

В этом же плане, очевидно, была и постановка «Кавказского пленника», выпущенного в 1911 г. в «Русской золотой серии» совместно с «Амброзио» (режиссером-оператором был итальянец Витроцци), в сопровождении музыки из оперы В. Кюи. В том же 1911 г. в «Русской золотой серии» была поставлена Я. Протазановым (игравшим кроме того роль «кудесника») «Песнь о вещем Олеге», особо отмеченная печатью как лучшая постановка сезона, главным образом за работу оператора и художника, оформившего фильм «по Васнецову». Двумя месяцами раньше вышла другая «Песнь», поставленная фабрикой «Продафильм» с участием артистов Петербургского народного дома. Той же фирмой была выпущена небольшая картина «На берегу пустынных волн», которую трудно считать инсценировкой вступления к поэме «Медный всадник», хотя и фильм начинался с того, что «на берегу пустынных волн» стоял Петр Великий, «дум великих полн». Но дальше уже шла подробная история создания Петербурга, скорее напоминавшая культурфильм, чем поэму Пушкина. Бедным и неудачным вышел фильм т-ва «Варяг» — «Братья-разбойники». Поставленная через четыре года вторично эта поэма превратилась в «сенсационный боевик» А. Дранкова—«Степные орлы» («Понизовская вольница»), о пушкинском сюжете которого можно было узнать только из отзывов рецензентов («некоторые сцены напоминают «Братьев-разбойников» Пушкина). Но лучшей инсценировкой пушкинских поэм безусловно надо признать постановку Б. А. Старевича «Руслан и Людмила», выпущенную в конце 1914 г. А. Ханжонковым (фильм сохранился). Фильм, сделанный более 20 лет назад, поражает блестящей работой оператора-постановщика, необыкновенной по тому времени техникой и изобретательностью трюковой съемки. Интересной постановкой того же Старевича была инсценировка пушкинской повести в октавах— «Домик в Коломне», выпущенная в 1913 г. «Евгений Онегин», поставленный в 1911 г. по либретто оперы, оказался неудачной картиной, несмотря на успех у публики. Кроме того было выпущено немало кинофицированных арий и дуэтов из этой оперы, из которых особым успехом еще в 1906 г. пользовалась ария Ленского перед дуэлью, снятая в Париже. В настоящее время «Евгений Онегин» готовится к постановке французской фирмой «Про-Сине». Подготовляет постановку «Евгений Онегин» и киностудия Мосфильм.

Заслуживают внимания также довольно многочисленные киноинтерпретации пушкинских сказок. Из них прежде всего следует упомянуть «Сказку о рыбаке и рыбке», впервые сделанную в 1911 г. у бр. Пате режиссером К. Гансеном. Одновременно тем же режиссером и в том же плане была инсценирована «Простонародная сказка», как ее назвал сам Пушкин, «Жених», обычно причисляемая к стихотворениям. Наиболее же удачными инсценировками сказок все же являются три постановки лучшего киноистолкователя пушкинских сказок В. А. Старевича: «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» и «Сказка о царе Салтане», вышедшие на экран в 1914 г. и долго даже после революции не сходившие с экрана детских киносеансов. В настоящее время готовятся две мультипликации: «Сказка о рыбаке и рыбке» (первая режиссерская работа С. Мокиль) и «Сказка о попе и его работнике Балде», начатая еще в 1933 г., но до сих пор не законченная реж. Цехановским в Ленинграде. Года два назад на Украине проектировалась постановка «Золотого петушка» по партитуре Римского-Корсакова в обработке композитора Толстякова. Однако постановка не была осуществлена.

Наиболее многочисленны и крайне разнообразны по подходу, трактовке и выполнению инсценировки прозаических произведений Пушкина, хотя круг произведений, подвергавшихся экранизации, сравнительно не велик: — «Пиковая дама» «Дубровский», «Выстрел», «Капитанская дочка», «Барышня-крестьянка, «Станционный смотритель» «Метель» и «Арап Петра Великого». Из них только две последние вещи ставились один раз, а попыток экранизации «Пиковой дамы» можно насчитать более десяти. Первые постановки опять-таки шли от опер. Таковы были две первые «Пиковые дамы», выпущенные одновременно в 1910 г. Ханжонковым и Перским, причем вторая постановка была сделана немецкой фирмой «Биоскоп», а также бесчисленные кинозвуковые арии и дуэты, впервые появившиеся еще в 1914 г. и выходившие до 1915 г. Две вышедшие также одновременно в 1911 г. инсценировки «Выстрела» не заслуживают внимания, так же, как и малоудачный фильм «Барышня-крестьянка», поставленный в 1912 г. т-вом «Варяг». Повидимому, первой интересной попыткой экранизации пушкинской прозы была постановка режиссера А. Гурьева «Дубровский», выпущенная в 1913 г. К сожалению, этот фильм не сохранился. Заслуживает специального внимания как образец некультурной и развязной «работы» над пушкинскими произведениями невежественного «режиссера»-предпринимателя Г. И. Либкена, владельца захудалой кинофабрики в Ярославле (одновременно с этим Либкен был владельцем крупного колбасного предприятия), поставившего в 1914 г. «боевик» «Капитанская дочка». При всей своей антихудожественности фильм имел большой коммерческий успех.

Правильный подход к экранизации прозы Пушкина наметился только после «Пиковой дамы» Я. А. Протазанова, выпущенной Ермольевым в 1916 г. Можно смело сказать, что это один из лучших дореволюционных фильмов, где впервые была сделана умелая и добросовестная попытка перевести пушкинский текст на язык кинематографа. Фильм устарел по технике и актерской работе, но режиссерская трактовка заслуживает специального исследования. Неплохой вышла и первая режиссерская работа О. И. Преображенской над фильмом «Барышня-

**«ПИКОВАЯ ДАМА». Т. Дуван в роли графини (в молодости) и Н. Панов в роли графа Сен-Жермен. Режиссер Я. Протазанов, 1916 г. Ермольев**

крестьянка», выпущенным в конце 1916 г. Венгеровым и Гардиным. То же самое следует сказать и о двух фильмах, вышедших уже в 1918 г.: «Метель» и «Станционный смотритель», причем автором последней постановки был А. В. Ивановский. После революции мода на пушкинские киноинсценировки перекинулась за границу. Первым фильмом, выпущенным в Германии в 1920 г. (у нас в 1922 г.), был фильм П. Чардынина «Дубровский», начатый еще до революции в русском ателье Д. И. Харитонова. В дальнейшем были выпущены «Пугачев» («Капитанская дочка», (режиссер И. Сойфер), «Арап Петра Великого (режиссер Дворский), «Второй выстрел» и две постановки «Пиковой дамы», сделанные в 1924—1925 гг. в Германии, причем в одной из них выступала Аста Нильсен. Любопытной была третья «Пиковая дама», выпущенная в 1927 г. также в Германии в постановке советского режиссера А. Е. Разумного. Автор взял только пушкинский сюжет, действие же героев, их характеристика, быт — все было перенесено в современность. Но уже совсем своевольно и развязно расправился с Пушкиным американский режиссер Кларенс Броун, постановка которого «Дубровский» (вышла под названием «Черный орел») была прямым издевательством над Пушкиным. Фильм начинался с того, что императрица Екатерина влюбилась в Дубровского и, отвергнутая им, подписывала своему оскорбителю смертный приговор, а заканчивался поцелуем (в диафрагму) руки царицы помилованным «Черным орлом», которого играл Рудольф Валентино. Классический образец «развесистой клюквы»!

Советские инсценировки того периода отличались также значительными вольностями по киноистолкованию Пушкина. В особенности это надо отнести к постановке «Капитанской дочки», в которой сценарист Шкловский сумел сделать «все наоборот». В предисловии к опубликованному сценарию Шкловский оправдывал свое искажение Пушкина желанием «оживить материал «Капитанской дочки», развернуть намеки и умолчания Пушкина и вывести произведение классика из безотчетливого эстетического восприятия». В меньшей степени это было сделано в «Станционном смотрителе», поставленном Ю. Желябужским еще в 1925 г. с участием народного артиста республики И. М. Москвина в заглавной роли «коллежского регистратора». Впрочем, большинство критиков отказалось признать фильм пушкинской киноинсценировкой, находя в нем многое от Гоголя, Достоевского и даже Тургенева (отзывы П. С. Когана и В. Шкловского). Бесцеремонность обращения с пушкинскими текстами, повидимому, надолго отпугнула большинство киноработников от попытки их экранизации. И только недавно снова возобновились постановки пушкинских произведений, от которых можно ждать интересных результатов, судя по первым опытам. Первый звуковой пушкинский фильм «Дубровский», несмотря на ряд многих и существенных недостатков, и сценарий Э. Пенцлина и М. Ромма «Пиковой дамы» — всего лишь начало ряда новых подлинно кинематографических воплощений творчества Пушкина.

Проблема экранизации литературных произведений научно никак не разработана. По существу можно назвать только одну статью В. Туркина (в недавно вышедшем сборнике «Как мы работаем над киносценарием»), где впервые сделана попытка теоретического осмысления длительной сценарной практики «киноинсценировщиков». История кинематографической судьбы творчества Пушкина, бегло рассказанная нами, дает материал для внимательного изучения Пушкина, изучения, в результате которого можно ждать появления новых реалистических киноинтерпретаций литературного наследия Пушкина.

Отв. ред. К. ЮКОВ

Пом. отв. ред. С. ГИНЗБУРГ

# ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
# „ИСКУССТВО“

## ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 2-е ПОЛУГОДИЕ 1936 ГОДА
## НА ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

### Газета „КИНО“

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

выходит 5 раз в месяц — отв. ред. Г. П. Вовсы

подписная цена

на 6 мес. . . . . 6 р.
на 3 мес. . . . . 3 р.
на 1 мес. . . . . 1 р.

Цена отдельного номера 20 к.

### Журнал „СОВЕТСКАЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТЬ“

ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

12 номеров в год — отв. ред. Я. Э. Чужин

подписная цена

на 6 мес. . . . . 15 р.
на 3 мес. . . . . 7 р. 50 к.

Цена отдельного номера 2 р. 50 к.

### Журнал „УЧЕБНОЕ КИНО“

ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

12 номеров в год — отв. ред. Г. Печалин-Перес

подписная цена

на 6 мес. . . . . 7 р. 50 к.
на 3 мес. . . . . 3 р. 75 к.

Цена отдельного номера 1 р. 25 к.

### Журнал „СОВЕТСКОЕ ФОТО“

ОРГАН СОЮЗФОТО

12 номеров в год — отв. ред. Н. П. Герасимов

на 6 мес. . . . . 10 р. 50 к
на 3 мес . . . . . 5 р. 25 к.

Цена отдельного номера — 2 р.

### „РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ“

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО КОНТРОЛЮ ЗА ЗРЕЛИЩАМИ И РЕПЕРТУАРОМ ПРИ КОМИТЕТЕ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

12 номеров в год — отв. ред. И. М. Махлин

подписная цена

на 6 мес. . . . . 9 р.
на 3 мес. . . . . 4 р. 50 к.

Цена отдельного номера 1 р. 50 к.

### Журнал „ИСКУССТВО КИНО“

ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

отв. ред. К. Ю. Юков

12 номеров в год

подписная цена

на 6 мес. . . . . 20 р.
на 3 мес. . . . . 10 р.

Цена отдельного номера 3 р 50 к.

### Журнал „ФОТОХИМИЧЕСКАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ“

ОРГАН ФОКХТ ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

отв. ред. А. Я. ГРУЗ

6 номеров в год

подписная цена

на 6 мес. . . . . 7 р. 50 к.

Цена отдельного номера 2 р. 50 к.

### „ФОТОЛЮБИТЕЛЬ“

ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ К ЖУРНАЛУ „СОВЕТСКОЕ ФОТО“

отв. ред. С. В. Евгенов

выходит 2 раза в месяц

подписная цена

на 6 мес. . . . . 3 р.
на 3 мес. . . . . 1 р. 50 к.

Цена отдельного номера 25 к.

### Журнал „СОВЕТСКИЙ ТЕАТР“

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

отв. ред. О. С. Литовский

12 номеров в год

подписная цена

на 6 мес. . . . . 12 р.
на 3 мес. . . . . 6 р.

Цена отдельного номера 2 р.

**ПОДПИСКУ И ДЕНЬГИ НАПРАВЛЯТЬ: Москва, Кузнецкий мост, д. 21/5—ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ ИЗДАТЕЛЬСТВА „ИСКУССТВО“ расчетный счет № 150273 в МОК Госбанка ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ТАКЖЕ ВСЕМИ ОТДЕЛЕНИЯМИ Союзпечати, повсеместно почтой, отделениями и магазинами КОГИЗ'а.**

М5689

50

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
22 АВГ 1936
Всес. Кн. Палат. Получены

2 с АВГ 1936

Цена 3 р. 50 коп.